PATRICIA MICHELINI AGUILAR

**A flauta doce no Brasil:
da chegada dos jesuítas à década de 1970**

São Paulo
2017

PATRICIA MICHELINI AGUILAR

**A flauta doce no Brasil:
da chegada dos jesuítas à década de 1970**

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obter o título de Doutora em Música. Área de concentração: Musicologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Monica Isabel Lucas

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Aguilar, Patricia Michelini

A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970 / Patricia Michelini Aguilar. -- São Paulo: P. M. Aguilar, 2017.

257 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Mônica Isabel Lucas
Bibliografia

1. Flauta doce 2. Jesuítas 3. História da música
brasileira 4. Leopoldo Miguez 5. Educação musical I. Lucas,
Mônica Isabel II. Título.

CDD 21.ed. - 780

PATRICIA MICHELINI AGUILAR

A flauta doce no Brasil:
da chegada dos jesuítas à década de 1970

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Mônica Isabel Lucas (orientadora)

Prof^a Dr^a Daniele Cruz Barros

Prof^a Dr^a Laura Tausz Rónai

Prof^a Dr^a Lúcia Becker Carpena

Prof^o Dr^o Marcos Tadeu Holler

Aprovada em: 11/08/2017

**Ao Helder,
que deixou tudo mais divertido**

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos:

À Mônica Lucas, minha orientadora, pela confiança, incentivo, pelo exemplo de liderança, generosidade e sensatez;

À Lúcia Carpena, que me acompanha desde o Mestrado, a quem considero uma segunda orientadora;

À Laura Rónai, pela amizade, suporte, generosidade, e pela revisão minuciosa da tese;

A Mário Videira, Marcos Holler e Daniele Barros, pela disponibilidade em participar de minha banca de qualificação e defesa, e pelas contribuições valiosas e construtivas;

À Escola de Música da UFRJ, na figura de sua diretora, Profa. Maria José Chevitarese, e de meus colegas do Departamento de Sopros, pela concessão de afastamento durante parte do período do Doutorado;

A meus pais, Enido e Wilma, meus maiores exemplos; aos meus irmãos, Vanessa e Lucas, e à toda a minha família;

Ao Maurício, meu parceiro de vida;

Ao David Castelo, um irmão que a vida me deu;

Aos meus amigos queridos, Eduardo Antonello, Veruschka Mainhard, Ana Clara Miranda, Kristina Augustin, Isamara Alves Carvalho, Roger Lins, Pedro Novaes, obrigada pela amizade e constante incentivo;

Aos meus colegas da ECA, Nathalia Domingos, Noara Paoliello, Delphim Porto, Marcus Held, e todos mais, pelo acompanhamento e sugestões ao trabalho;

A todos os flautistas, professores e colegas que me concederam entrevistas, depoimentos, relatos, fotos e lembranças, em especial a Ana Cristina Tourinho, Ângela Sasse, Bernardo e Maria Inês de Toledo Piza, Claudio Yabrudi, Conceição Perrone, Cristal Velloso, Daniele Barros, David Castelo, Edmundo Hora, Eliana Vaz Huber, Ernst e Cidinha Mahle, Fernando Moura, Helder Parente (*in memorian*), Hermano Taruma, Ilma Lira, Isa Poncet, Laura Rónai, Lúcia

Carpena, Marialba Mattos, Martha Ulhôa, Melita Bona, Noemi Kellermann, Ricardo Kanji, Ruy Wanderley, Waldo Fonseca Temporal. Muito obrigada!

Por fim, agradeço aos colegas da Orquestra Barroca da Unirio, aos alunos da UFRJ, aos amigos de São Paulo e do Rio, e a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta tese.

AGUILAR, Patricia Michelini. **A flauta doce no Brasil**: da chegada dos jesuítas à década de 1970. São Paulo, 2017. 202 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO: Esta tese propõe uma reconstituição da história da flauta doce no Brasil entre 1550 e 1970. Na primeira parte averiguamos a presença da flauta doce no período colonial, sobretudo no âmbito das missões jesuítas. Demonstramos que a flauta foi usada principalmente por crianças indígenas, como complemento à catequese e preparação para a prática musical da liturgia. Foram abordados aspectos como metodologia de educação, repertório provável e origem dos instrumentos utilizados. Enumeramos também algumas possibilidades de uso da flauta doce em ambientes não jesuítas entre os séculos XVI e XVIII. Na segunda parte discorremos sobre a flauta doce baixo que faz parte do acervo da Escola de Música da UFRJ, doada em 1896 por Leopoldo Miguez. Para concluir, apresentamos um abrangente panorama do retorno da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX. Através de entrevistas e consultas com várias personalidades que se destacaram em ações pró-instrumento, elaboramos um percurso da flauta doce pelos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte. Observamos que os pioneiros da flauta doce no século XX eram, em sua maioria, imigrantes europeus ou alunos destes imigrantes, sem formação específica no instrumento. Apontamos os ambientes onde a flauta doce circulou entre as décadas de 1950 e 70, reiterando sua vocação de instrumento musicalizador e conquistando espaço como instrumento artístico.

Palavras-chave: Flauta doce. Flauta doce brasileira. Flauta. Jesuítas. História da música brasileira. Leopoldo Miguez. Educação Musical

AGUILAR, Patricia Michelini. **A flauta doce no Brasil**: da chegada dos jesuítas à década de 1970. São Paulo, 2017. 202 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: This dissertation proposes a reconstitution of the recorder history in Brazil between 1550 and 1970. At first, we have investigated the presence of the recorder in the colonial period, especially in Jesuit missions. We have shown that the recorder was used mainly by indigenous children as a complement to catechesis and preparation for the practice of the liturgy. We have discussed aspects such as education methodology, probable repertoire and origins of the instruments used there. We also enumerated some possibilities of recorder practice in non-Jesuit environments in the 16th and 18th centuries. In the second part we talk about the bass recorder that belongs to the Music School of UFRJ, donated in 1896 by the composer Leopoldo Miguez. At the end, we present a comprehensive overview about the return of the recorder to the Brazilian music scene in the 20th century. Through interviews and consultations with several personalities who excelled in pro-instrument actions, we have developed a recorder tour through the states of Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará and Rio Grande do Norte. We observed that the pioneers of the recorder in the twentieth century were mostly European immigrants or students of these immigrants, with no specific instrumental training. We point out the spaces where the recorder circulated between 1950s and 70s, reiterating its vocation as first instrument and gaining prestige as an artistic instrument.

Key-words: Recorder. Brazilian recorder. Flute. Jesuits. Brazilian music history. Leopoldo Miguez. Music education.

SUMÁRIO

CRÔNICA DE UM INSTRUMENTO DE MENTIRA	10
1. INTRODUÇÃO	13
1.1. Objetivos, hipóteses e justificativa.....	14
1.2. Construção do quadro teórico de referência.....	17
1.3. Metodologia.....	21
1.4. Considerações iniciais.....	23
2. PARTE 1: REFERÊNCIAS SOBRE A FLAUTA DOCE NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII	29
2.1. Contextualização: surgimento da flauta doce na Europa.....	30
2.2. A flauta doce na Península Ibérica.....	39
2.3. Indícios da presença de flauta doce em missões jesuítas no Brasil.....	44
2.3.1. A flauta nos relatos jesuítas.....	51
2.3.2. A educação musical nas casas e colégios.....	66
2.3.3. Repertório.....	75
2.3.4. Origem dos instrumentos.....	83
2.3.5. A flauta nas missões espanholas do Sul.....	88
2.4. Sobre a utilização da flauta doce no Brasil em outros contextos: algumas possibilidades.....	96
3. PARTE 2: O RETORNO DA FLAUTA DOCE AO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO.....	108
3.1. Contextualização: a reinserção da flauta doce no ambiente musical europeu.....	109
3.2. A flauta doce de Leopoldo Miguez.....	118
3.3. Retorno e estabelecimento da flauta doce no Brasil.....	125
3.3.1. Região Sul.....	127
3.3.2. Região Sudeste.....	136
3.3.1. Região Nordeste.....	169
4. CONCLUSÕES	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	186
ANEXOS	191
Anexo 1: Tabela-resumo de citações de flautas em documentos jesuítas da américa portuguesa	192
Anexo 2: Textos jesuítas com menções a flautas.....	205
Anexo 3: O ensino da flauta doce nos diversos cursos do Conservatório Brasileiro de Música (RJ).....	250
Anexo 4: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	254

CRÔNICA DE UM INSTRUMENTO DE MENTIRA

Quem toca flauta doce já sabe. Mais cedo ou mais tarde, vai ouvir a velha piada infame: Você toca flauta doce ou salgada? Só toca flauta doce? Quando vai passar para um instrumento de verdade? E lá se desenha o sorriso amarelo. Ah, imagine quem faz da flauta doce seu instrumento profissional...

A flauta doce não é o único instrumento que suscita preconceitos. Veja o caso do percussionista. Por mais que ele estude, alguém sempre vai achar que, para tocar um pandeiro, ou um tambor, basta sair batendo. Com um pouco de “jeito”, todo mundo toca! Tem também o violão. É só descobrir uns acordes no *google* e..*voilà*! Não é preciso muito estudo e esforço para sair tocando alguma coisa.

Mas quem começa a tocar violão normalmente quer impressionar os amigos, ou fazer sucesso com a namorada (ou namorado). Há algo mais sedutor do que sacar um violão e tocar aquela música da moda, aquela que tem uns três acordes e que todo mundo adora? Bem, a menos que você seja uma criança que queira impressionar seus pais, ou avós, quem toca flauta doce não toca para se dar bem com os amigos!

Na verdade, é bem o contrário. Se você sobreviveu à adolescência tocando flauta doce, sabe que morria de vergonha de dizer aos amigos que tocava. Afinal, a flauta é aquele instrumento de criança! Agora você já cresceu!

Acontece que tem gente que decide estudar flauta doce seriamente e, pior, fazer dela seu instrumento profissional.

Quando isso aconteceu comigo, passei por várias fases. Teve a fase de achar que música antiga era para *hipongas* que viviam com a cabeça (e as roupas) nos séculos passados. Foi preciso algum tempo e alguns professores excepcionais para perceber que aquela música do passado era, na verdade, uma música incrível e atemporal. E assim esse repertório foi introjetado em minha alma para nunca mais sair.

Depois passei pela fase radical com quem tinha preconceito com meu idolatrado instrumento. Cada vez que alguém me dizia como era bonitinha a minha “flautinha”, levava um olhar fulminante. Mais uma vez, o tempo me ensinou

que o preconceito é, na verdade, fruto do desconhecimento. E que eu tinha a chance de mostrar para aquela pessoa, aquela mesma pessoinha que desdenhou do meu instrumento, o quanto ele podia ser belo, artístico, provocador.

Teve o momento de achar que, para ser uma flautista completa, eu deveria dominar a música em linguagem contemporânea, aquela cheia de efeitos, como cantar junto com tocar, fazer *frulatos*, mil dedilhados alternativos, tocar só com a cabeça da flauta, dar gritos no meio da música... o tempo, de novo ele, me ensinou que eu deveria tocar aquilo que fazia sentido para mim, seja música do século XV ou do XXI, erudita ou popular. E que eu não seria pior flautista se não fizesse um multifônico perfeito.

Vieram ainda outras fases – a briga com os "deseducadores" musicais que fazem as pobres crianças tocar *Asa Branca* na festa de dia das mães, com flautas germânicas e fufufu; a descoberta da música medieval e renascentista, e o lindo reencontro com a música barroca, tal como um filho pródigo que à casa retorna; a bronca com os pregadores de métodos "perfeitos" e pseudo-aplicáveis a todos, indistintamente, sem se dar conta das realidades tão diversas em que vivem os flautistas do nosso Brasil...

Algumas fases viraram fases, outras ainda deixam suas marcas. Mas o que importa, de verdade, é que, quando você está com sua flauta, tudo faz sentido. Com ela você pode revelar seus segredos mais íntimos, pode dizer o que está sentindo, sem dizer nada. Pode esquecer de todos os aborrecimentos e percalços que teve de enfrentar, e curtir aquele momento mágico e único de transformar ar em som.

Ouvindo as histórias de cada entrevistado desta minha pesquisa, não foram poucos os momentos em que se encheram de lágrimas os olhos das pessoas, em que a memória mais doce parecia transbordar pelos poros. E eu que, como costumo dizer, choro até com propaganda política (se bem que nem tanto ultimamente...), tive de controlar a comoção para não transformar uma pesquisa acadêmica em um meloso *reality show*.

A questão é: como pode um instrumento de mentira despertar os mais verdadeiros sentimentos?

A flauta doce é grande. É bem maior e bem mais forte do que se imagina. Qual outro instrumento resiste a tanta coisa, de mãozinhas de crianças a

preconceitos de músicos de orquestra? De cópias pavorosas, que nem brinquedo são, a páginas de ódio em redes sociais?

A flauta doce merece ter seu papel na história revisto. Para isso estamos aqui, resistindo e contribuindo, entregando a ela o merecido protagonismo na história da música brasileira. Aqui, o instrumento de mentira virou verdade.

Patricia Michelini
Junho/2017

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objetivos, hipóteses e justificativa

Nesta tese, investigamos a presença da flauta doce no Brasil desde a chegada dos jesuítas até o final da década de 1970.

Nossa hipótese é de que a flauta doce está presente no Brasil continuamente desde o período colonial até os dias atuais; a dificuldade para identificá-la com clareza em fontes históricas do período colonial e o fato de praticamente não ter sido utilizada no século XIX gerou uma fragmentação em sua história e a crença, até então, de que o instrumento foi utilizado largamente no Brasil somente após a vinda de imigrantes europeus no século XX. Pretendemos demonstrar que neste século houve, na verdade, um retorno do instrumento ao cenário musical brasileiro, da mesma forma como ocorreu em vários outros países da Europa.

São objetivos desta pesquisa:

- Resgatar e reunir dados em documentos históricos que permitam identificar a presença regular da flauta doce no período colonial brasileiro;
- Investigar a presença da flauta doce no Brasil Império e início da República (século XIX);
- Investigar de que forma se deu o retorno efetivo da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX, até a década de 1970;
- Estabelecer funções, repertórios, modelos utilizados e demais peculiaridades relacionadas ao instrumento nos vários períodos históricos;
- Coletar dados que permitam compreender características regionais do uso da flauta doce no cenário musical brasileiro do século XX;

Embora bastante popular no Brasil, a flauta doce, especialmente o modelo soprano, ainda é vista basicamente como um instrumento de iniciação musical, sobretudo de iniciação infantil. Isso ocorre, em parte, por que a flauta doce se disseminou no Brasil principalmente pelo viés pedagógico, num momento em que seu uso na música erudita europeia era exclusivamente associado ao repertório histórico (meados do século XX), prática que era ainda incipiente por aqui. Essa visão, que põe em evidência apenas um aspecto da potencialidade do instrumento, acabou depreciando seu real valor histórico e artístico.

A partir das fontes disponíveis, encontramos indícios de que a flauta doce foi utilizada no Brasil desde meados do século XVI, principalmente em sítios jesuítas. O instrumento que supomos ser a flauta doce foi, na maior parte das vezes, utilizado por crianças indígenas, confirmando sua vocação de instrumento musicalizador. Mas serviu também ao serviço litúrgico, como alternativa ao uso do órgão e de outros instrumentos de maior custo e de difícil transporte. Assim, desde sua chegada ao Brasil a flauta doce parece ter cumprido o duplo papel pedagógico e artístico que lhe é tão característico.

As informações sobre flauta doce no período colonial, no entanto, são escassas, imprecisas e estão espalhadas em fontes diversas; ainda não haviam sido reunidas a fim de se estabelecer um cenário possível para o instrumento. Soma-se a isso o fato de não ter sido encontrado até o momento nenhum instrumento físico daquela época, tampouco partituras destinadas a ele, gerando muitas dúvidas em relação aos tipos de flautas que eram utilizadas – problemática, aliás, frequentemente enfrentada pelos pesquisadores, também por conta de nomenclaturas incompletas ou variadas.

Ao reunirmos e analisarmos tais informações, procuramos contribuir para uma reconstrução da história da flauta doce no período colonial, e também fomentar pesquisas futuras que investiguem os indícios da presença da flauta doce em ambientes ainda pouco explorados, por nós indicados. Esperamos também incentivar pesquisas sobre outros tipos de flautas e instrumentos de sopro utilizados no período.

Durante os períodos Clássico e Romântico a flauta doce foi praticamente ignorada na Europa por compositores e intérpretes, por conta de uma melhor adequação da flauta transversal aos ideais de sonoridade, dinâmica, tessitura e equilíbrio desejados no período. O raríssimo repertório do século XIX é atribuído a instrumentos similares (*flageolet*, *csakán*¹), e na maior parte das vezes concebido para uso doméstico. A manufatura de flautas doces também foi bastante reduzida.

¹ O *flageolet* (flajolé) é um instrumento de origem francesa similar à uma flauta doce de dimensões pequenas, normalmente com seis furos, sendo quatro na frente e dois atrás para os polegares. O *csakán* (ou *scákan*) é instrumento de origem húngara, utilizado principalmente em Viena no início do séc. XIX; pode ter formato similar ao de uma flauta doce soprano chaveada ou ter tubo estreito e alongado.

Menções ao instrumento neste período no Brasil são praticamente inexistentes. No entanto, ao final do século XIX vamos encontrar no Rio de Janeiro um instrumento físico cuja trajetória nos surpreende e desafia. Trata-se de uma flauta doce baixo, de provável procedência alemã, de construtor desconhecido, mas muito similar às do alemão Johann Christoph Denner (1655-1707); este é um dos instrumentos musicais que compõem o acervo do Museu “Delgado de Carvalho”, da Escola de Música da UFRJ. A flauta foi doada ao museu do outrora Instituto Nacional de Música em 1896 pelo compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), então diretor da instituição.

A presença deste instrumento é uma evidência de que havia flauta doce no Brasil antes da chegada dos imigrantes europeus no século XX. Nossa pesquisa esclareceu parcialmente a origem da flauta, que por muito tempo foi erroneamente atribuída a D. Pedro I (por transmissão oral). A partir desta contribuição, uma investigação mais profunda poderá ser realizada sobre sua gênese, sobretudo pela hipótese de se tratar de um autêntico exemplar de J. Ch. Denner.

Foi somente no início do século XX, principalmente depois de 1920, que a flauta doce voltaria gradativamente a despertar interesse na Europa, primeiramente por intérpretes curiosos em reproduzir o repertório do passado nos instrumentos para os quais ele fora destinado originalmente; em um segundo momento, por educadores, que perceberam o potencial da flauta doce para a iniciação musical, especialmente para a iniciação musical coletiva do público infantil; finalmente, por compositores, que voltaram a escrever para o instrumento, inclusive agregando elementos de sua técnica expandida.

No Brasil constatamos o retorno de uma prática efetiva do instrumento no período pós-guerras, com a chegada de imigrantes europeus que aqui buscaram refúgio. Barros (2010, p.40) relata que:

(...) em muitos países da América do Sul, a chegada e evolução da flauta doce foram bastante semelhantes. Em geral, o instrumento alcançou esses países graças aos imigrantes estrangeiros, mais especificamente, alemães; e sua história recente se inscreve, sobretudo, nas iniciativas em favor da música antiga e da pedagogia musical.

Embora as informações sobre este retorno estejam mais acessíveis na bibliografia brasileira, constatamos que ainda havia uma carência de detalhes sobre a atuação dos imigrantes e seus desdobramentos. Faltavam informações sobre os ambientes em que atuavam, os instrumentos que trouxeram consigo e os que providenciaram para seus alunos, o repertório que costumavam tocar.

Por ser uma história relativamente recente, ainda é possível encontrar alguns destes imigrantes, ou descendentes deles (familiares ou alunos), em atividade no Brasil. Assim, na última etapa de nossa pesquisa, entrevistamos alguns destes personagens para que, em complemento à bibliografia já existente, fosse possível estabelecer uma história mais consistente e detalhada da flauta doce em diversos estados brasileiros no século passado; este foi o momento de reconstruir a história através da memória coletiva, e também de valorizar e dar voz a estes flautistas e professores que deixaram um legado fundamental para as gerações seguintes.

1.2. Construção do quadro teórico de referência

Nas últimas décadas a pesquisa na área de musicologia histórica no Brasil experimentou um significativo avanço. Fatores como maior acesso a acervos e fontes documentais, maior circulação de textos musicológicos, ampliação dos programas de pós-graduação nas universidades brasileiras, melhor formação de pesquisadores e maior interação com a musicologia internacional permitiram uma produção vasta, diversificada e inédita sobre vários aspectos deste campo de conhecimento (CASTAGNA, 2008b, p.43-47).

Essa nova produção não apenas resultou em estudos inéditos, como também vem servindo de base para que se façam revisões de publicações produzidas anteriormente, considerando que trazem novos dados e estimulam a reflexão dos fatos a partir de um novo olhar. Ao mesmo tempo, os acervos, arquivos, coleções e fontes documentais brasileiras ainda carecem de muito trabalho para que sejam organizados, sistematizados e difundidos.

O musicólogo brasileiro vê-se hoje na condição de assumir mais de uma função em sua pesquisa, como bem explica Castagna (2008b, p.48):

Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros começou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também procurou retomar o trabalho técnico, de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, o que ampliou consideravelmente suas responsabilidades e deixou claro que a musicologia não poderia mais ser, no Brasil, uma atividade exclusiva de um pequeno círculo de especialistas.

Ao propormos uma reconstituição da história da flauta doce no Brasil, procuramos nos inserir nesta perspectiva mais abrangente da musicologia histórica. Entendemos que, de acordo com as premissas desta “nova” musicologia, devemos conceber nosso trabalho a partir de procedimentos diversos – revisão e reflexão da literatura, coleta de novos dados, busca em fontes primárias.

Algumas diretrizes para orientar a atuação deste perfil de musicólogo foram apontadas nas conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 1999) e do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 2003)². Nossa pesquisa procurou ser realizada em consonância a estes princípios.

Ao nos debruçarmos sobre a área da musicologia histórica, e mais precisamente sobre a construção de uma história da flauta doce, percebemos a necessidade de estabelecermos um tipo de abordagem essencial. Afinal pode-se falar de história de inúmeras maneiras, tomando como foco aspectos factuais, sociológicos, biográficos, etc.

A abordagem que melhor se adequou à nossa pesquisa foi a Micro-História. Este procedimento foi descrito e utilizado sobretudo nas obras de Mikhail Bakhtin (Rússia, 1895-1975) e Carlo Ginzburg (Itália, 1939). Nas palavras de Barros (2007, p.3), “o que a Micro-História pretende é uma redução na escala de observação do historiador com o intuito de se perceber aspectos que, de outro modo, passariam despercebidos”. Este autor prossegue, na p.4, esclarecendo que “a Micro-História procura enxergar aquilo que escapa à Macro-História tradicional, empreendendo para tal uma ‘redução da escala de observação’ que não poupa os detalhes e que investe no exame intensivo de uma documentação”.

² Estes documentos estão disponíveis como Apêndices 3 e 4 no seguinte artigo: CASTAGNA, Paulo. Eventos Brasileiros no Campo da Musicologia: Histórico, Presente e Futuro. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.1, 2008. p.58-82.

Aplicando esta abordagem ao nosso trabalho, podemos exemplificar a busca que realizamos sobre indícios de utilização da flauta doce nos relatos sobre as missões jesuítas nos séculos XVI e XVII. Como explica Barros (2007, p.5):

[...] embora não seja possível enxergar a sociedade inteira a partir de um fragmento social, por mais que ele seja cuidadosamente bem escolhido, será possível – dependendo do problema abordado – enxergar *algo* da realidade social que envolve o fragmento humano examinado.

No nosso caso, as fontes sobre as missões jesuítas não têm a flauta doce, nem mesmo a música, como foco – são relatos da atividade missionária, para fins oficiais ou não. Mas ao examiná-los vamos encontrar pequenos detalhes que parecem confirmar a presença da flauta doce, como a associação do uso da flauta com música polifônica, a função musicalizadora deste instrumento para as crianças indígenas, o fato de nem sempre serem bem executadas, comprovando seu uso por flautistas não profissionais, como iniciação instrumental. Assim, a abordagem da Micro-História foi referencial para a elaboração da primeira parte desta tese.

Em relação às fontes utilizadas, a Parte 1 tem na pesquisa bibliográfica seu procedimento principal. Dois autores constituíram a base desta etapa da pesquisa: Marcos Holler, com sua monumental tese sobre a música dos jesuítas no Brasil (2006), e Paulo Castagna, pretigiado musicólogo que publicou diversos artigos e apostilas sobre a história da música brasileira. Seus textos forneceram a quase totalidade das menções ao instrumento em fontes primárias, sobretudo aquelas dos séculos XVI e XVII, e também informações sobre ambientes onde a presença da flauta doce seria possível.

Para a reconstituição da história da flauta doce no Rio Grande do Sul, foram fundamentais os textos de Jorge Hirt Preiss (1988), baseados nos escritos do Pe. Antonio Sepp, e a recente dissertação de mestrado de Lucas Ferreira de Lara (2015). Os trabalhos pioneiros de Serafim Leite, Mário de Andrade, Bruno Kiefer e José Ramos Tinhorão, ainda que desatualizados em relação às pesquisas mais recentes, continuam sendo importantes referências para o conhecimento das práticas jesuítas e para a história da música no Brasil. Merece destaque também o livro de Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1961),

uma das únicas fontes de informação sobre a música praticada em cultos protestantes durante as invasões francesa e holandesa nos séculos XVI e XVII, respectivamente.

Como bibliografia complementar, não menos importante, consultamos os textos recentemente produzidos sobre a flauta doce em Portugal nos séculos XVI, XVII e XVIII, com destaque para os autores José Luís Carrapa Ribeiro de Carvalho (2010) e Maria Isabel Lopes Monteiro (2010). Complementaram a bibliografia trabalhos que versam sobre diversos aspectos da atuação dos jesuítas e sua música, com destaque para os textos de John O'Malley (2000), Maria Cândida Barros (2001 e 2008), Antonietta d'Aguiar Nunes (2008), sobre práticas educacionais jesuítas, e Frank Kennedy (2007) e Kate van Orden (2006), sobre a música praticada na catequese.

Para o estudo da flauta doce pertencente ao museu de instrumentos da Escola de Música da UFRJ, utilizamos documentos relacionados à biblioteca e museu desta instituição, e também aqueles dedicados a Leopoldo Miguez como diretor do Instituto Nacional de Música. Serviram de base os catálogos do museu de instrumentos da Escola de Música da UFRJ (CARVALHO, 1905; ALMEIDA, 1994), a monografia desenvolvida por Dolores Castorino Brandão sobre a catalogação do acervo do museu (2013), o relatório produzido por Leopoldo Miguez por ocasião de sua visita a conservatórios europeus (1897) e os relatórios ministeriais do período em que foi diretor do Instituto Nacional de Música (1890-1902).

Para a parte que trata do retorno da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX, usamos como referência os textos de Kristina Augustin (1999), Ilma Lira (1984), Daniele Cruz Barros (2010) e Noara Paoliello (2007), que estabelecem paralelos com o movimento da música antiga (Augustin) e com a história da flauta doce na Europa. Lira e Paoliello se baseiam principalmente no livro de Edgar Hunt (1978), até hoje um dos autores que mais contribuiu para a história do instrumento; Barros tem como base teórica o texto de Eve O'Kelly (1990), que trata da flauta doce no século XX. Além destes autores, as publicações de Richard Griscom e David Lasocki (2003), Nicholas Lander (s/d) e Thomson (ed., 1995) são referenciais em qualquer investigação dedicada à flauta doce. Ressaltamos também o importante trabalho de Douglas MacMillan

(2007), que realizou uma abrangente revisão a respeito da fabricação de flautas doces durante o século XIX, preenchendo uma lacuna de longa data na história do instrumento.

A maior fonte de informações para a construção desta etapa da pesquisa, no entanto, veio das entrevistas realizadas com flautistas e personalidades que construíram ou foram testemunha ocular das primeiras ações em prol da flauta doce no século XX, em diversos estados brasileiros. Para nortear este procedimento, utilizamos os textos de Rosália Duarte (2004) e Priscila David (2013), que fornecem orientações sobre a elaboração do roteiro da entrevista, as condições ideais para realizá-la, análise das informações coletadas e a forma de transcrevê-las na pesquisa.

1.3. Metodologia

Nossa pesquisa tem abordagem qualitativa e é de natureza básica, ou seja, não tem aplicação prática prevista. De acordo com as normas do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, ela se insere na Área de Concentração: Musicologia, com Linha de Pesquisa em Musicologia e Etnomusicologia.

A partir das diretrizes expostas por Castagna (2008a), dada a especificidade da pesquisa em música em relação aos outros campos de conhecimento, identificamos a Musicologia Histórica como principal método científico de pesquisa para nosso trabalho. Mais especificamente, ele se insere na categoria do método histórico, uma vez que investigamos a trajetória da flauta doce no curso do tempo.

Frequentemente adotamos a abordagem da Micro-História, aquela em que se busca informações sobre um determinado assunto em fontes que, em um primeiro momento, não se prestariam a fornecer tais informações. Assim, a construção da história da flauta doce entre os séculos XVI e XIX pôde também ser extraída a partir da observação dada aos detalhes, sutilezas e informações marginais presentes em relatos e fontes de diversas naturezas.

Quanto aos procedimentos, nossa tese alia três tipos básicos: pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Através da pesquisa bibliográfica,

realizamos uma revisão da literatura sobre a história da música e dos instrumentos musicais no Brasil, buscando elementos que atestam a presença e uso da flauta doce. Em complemento, consultamos obras que tratam da flauta doce em Portugal e demais países da Europa nos séculos XVI, XVII e XVIII, além daquelas voltados para a área da organologia.

A pesquisa documental foi necessária sobretudo para o estudo da flauta doce presente no museu de instrumentos da Escola de Música da UFRJ. Para a obtenção de dados mais consistentes sobre este instrumento, constatamos a necessidade de se recorrer a fontes diversificadas, tais como catálogos, relatórios, documentos oficiais e imagens. Certamente tais recursos foram também utilizados, em maior ou menor grau, para toda a tese.

Para a última etapa da pesquisa, que foi o levantamento de dados sobre a atuação dos imigrantes que trouxeram a flauta doce para o Brasil no início do século XX, utilizamos como procedimento principal a pesquisa de campo. Inicialmente, definimos os estados contemplados e o público a ser entrevistado, a partir de uma investigação prévia e de consultas a flautistas com reconhecida atuação na área. Em seguida, elaboramos o roteiro para as entrevistas e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)³, baseando-nos em diretrizes comumente aplicadas a este tipo de pesquisa. As entrevistas foram realizadas mediante disponibilidade dos pesquisados e da pesquisadora, pessoalmente ou através de meios eletrônicos, e registradas em áudio. Os dados obtidos foram analisados e expostos de acordo com a condução cronológica e geográfica característica do trabalho. Pretendemos, futuramente, disponibilizar os áudios e eventuais vídeos para consulta em uma página na internet, a ser construída, sobre a história da flauta doce no Brasil.

A pesquisa de campo, realizada através das entrevistas, foi o instrumento principal da metodologia adotada nesta última parte do trabalho, que é a história oral. Cabe aqui a questão: o quão confiável é a construção da história a partir de depoimentos pessoais? Seria esta uma metodologia válida? Vejamos os esclarecimentos de Priscila David:

³ O TCLE utilizado nas entrevistas está disponível nos anexos desta tese.

Certos de que a história oral traz os benefícios de elencar sentimentos, ações e informações preciosas para o campo historiográfico, hoje somos capazes de reconhecer sua importância como método adequado para visualizar diversos pontos de vista de um determinado fato histórico, ou seja, a representação dos fatos baseada no conjunto de valores históricos do entrevistado, do pesquisador e de quem os lê. (DAVID, 2013, p.159)

Devemos ter em mente, entretanto, que depoimentos se baseiam em memórias pessoais, estando sujeitos a falhas e distorções. Eventos podem ser omitidos, outros valorizados ou minimizados, de acordo com a imagem que o entrevistado deseja passar de si mesmo e dos fatos que presenciou, de maneira consciente ou não. Nas palavras de David:

No campo da memória, o indivíduo relembra seu passado seguindo a perspectiva colocada em pauta pelo pesquisador. Ele é influenciado, ainda, pelos objetivos da pesquisa, pelo tempo da narrativa que é diverso do tempo histórico, e pelas questões sociais e individuais que circundam o trabalho da memória. A memória recupera o passado com elementos do presente e nela o sujeito constrói uma imagem de si, de como quer ser lembrado, baseado em continuidade e coerência. (DAVID, 2013, p.159).

É na multiplicidade de narrativas, portanto, que a história oral se fortalece. Devem-se considerar as particularidades de cada depoimento como fontes de informação sobre interesses, tendências e visões de determinado grupo social sobre o assunto pesquisado. No caso de nossa história da flauta doce, cada entrevistado trouxe uma lembrança, um detalhe, um comentário, uma anedota que, no coletivo, renderam uma narrativa rica e avivada, que dificilmente se obteria a partir de uma ou mais fontes escritas. “(...) em meio a esta colcha de retalhos, construída com pedaços diferentes, mas socialmente interligados, conseguimos compor parte do todo, compreender as múltiplas visões de mundo que compõem a história, que fazem a história” (DAVID, 2013, p.168).

1.4. Considerações iniciais

Segundo Castagna (2008a, p.29-30):

O grande problema da musicologia brasileira atual é a necessidade de um maior nível reflexivo a partir das fontes e fenômenos musicais, mas, ao mesmo tempo, a inexistência de uma quantidade suficiente de fontes

organizadas. Assim, a nova musicologia, no país, terá que se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também deverá investir um grande esforço na sistematização das fontes, e desta vez com maior rapidez e consciência metodológica

O autor acerta em cheio ao identificar os maiores desafios enfrentados hoje por pesquisadores da área de musicologia. Desde o início de nossa pesquisa percebemos que caberia a nós organizar e sistematizar informações sobre a presença da flauta doce no Brasil que estão dispersas em fontes variadas. E então criaríamos condições para uma tentativa de reconstrução da história do instrumento através de um olhar analítico e reflexivo.

Sendo um trabalho pioneiro, encontramos uma série de dificuldades ao longo desta jornada. A primeira delas, e que se fez presente em todo o trabalho, é a constatação de que a flauta doce nunca foi, na história da música brasileira, um instrumento em evidência. Em todos os registros encontrados percebemos que a flauta doce não assumiu papel de protagonista – ela é utilizada como instrumento musicalizador, é substituta de outros instrumentos, não está presente no principal repertório sacro do século XVIII. Justamente no século XIX, quando se define com mais clareza uma prática instrumental, principalmente na cômica, a flauta doce cai em desuso, tanto no Brasil quanto na Europa. Mesmo no século XX, quando retorna ao cenário, sua aceitação nos meios musicais ditos profissionais não é imediata, e até hoje podemos sentir os reflexos desta marginalização. Por conta disso, encontrar informação precisa e abundante sobre ela é sempre um desafio.

Para a primeira etapa, sobre a presença da flauta doce no período colonial, a maior dificuldade encontrada foi a variedade de nomenclaturas possíveis para o instrumento nas fontes primárias. Em uma única fonte apenas, o inventário da Fazenda Santa Cruz (1768), a flauta doce é identificada com clareza⁴. Em todos os outros relatos que mencionam o uso de flautas encontramos nomenclaturas diversas, tais como: *frautas*, *flautas*, *fistulae*, *tíbia*, *pífaro*, *pífano* e *gaita*. Assim, foi necessário analisar o contexto em que estes

⁴ A Fazenda Santa Cruz, localizada na zona oeste do Estado do Rio de Janeiro, foi um dos sítios jesuítas mais bem-sucedidos do Brasil. Permaneceu sob a administração da Companhia de Jesus entre 1589 e 1759, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil pelo Marquês de Pombal (1699-1782). Nessa ocasião, a administração da fazenda, assim como todos seus bens, foi revertida à Coroa portuguesa. No inventário da fazenda, publicado em 1768, constam “duas flautas doses [sic]”.

instrumentos eram citados para uma suposição de quais se referiam a flautas doces e quais se referiam a outros tipos de flautas. Optamos por não incluir em nossa pesquisa menções a instrumentos indígenas, já que estes se inserem em um universo próprio, da área da Etnomusicologia, da qual não estamos familiarizados.

Outra dificuldade encontrada para esta parte foi a inexistência de instrumentos físicos que sobreviveram ao período, bem como de partituras destinadas especificamente para o instrumento. A evidência da presença da flauta doce só pôde ser atestada, ou deduzida, pelos relatos escritos.

Já para o estudo da flauta doce pertencente ao museu de instrumentos da Escola de Música da UFRJ, nossa maior dificuldade foi justamente encontrar informações e referências sobre este instrumento. E, ao encontrá-las, deparamo-nos com outro problema: o catálogo do museu que traz a descrição da flauta (CARVALHO, 1905), apresenta dados no mínimo curiosos, com muitas informações equivocadas. Na tentativa de desvendar essas “charadas”, prejudicamos a fluência do trabalho; por esta razão, optamos por buscar maiores esclarecimentos em pesquisas futuras.

Com relação à última etapa da pesquisa, sobre o retorno da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX, nossa maior dificuldade, como já esperávamos, foi cobrir um território tão grande e cheio de especificidades. Fez-se necessário delimitar os estados que seriam abordados, pois nosso foco concentrou-se nas décadas de 1950, 60 e 70, e em vários estados brasileiros a flauta doce só obteve seu retorno consolidado nos anos posteriores. Este fato ocorreu particularmente nos estados da região Centro-Oeste, ou seja, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e no Distrito Federal, e também na grande maioria dos estados do Norte, a saber: Acre, Amapá, Amazonas, Rondônia, Roraima e Tocantins. O estado do Pará, que teve uma efervescente vida musical durante todo o século XX, é uma exceção; por motivos de extensão e viabilização de nossa pesquisa, optamos por não abordá-lo no trabalho.

É importante esclarecer que nossos esforços se concentraram em registrar as práticas consistentes com flauta doce, ou seja, aquelas que alcançaram um número significativo de pessoas e tiveram continuidade. Certamente ocorreram muitas práticas isoladas de flauta doce a partir da segunda

metade do século XX por todo o Brasil, mas nem todas se constituíram em iniciativas significativas para a história do instrumento.

Da região Sul, incluímos os três estados (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul); neles se concentrou quase a totalidade de alemães que emigraram para o Brasil no século passado, e muitos trouxeram consigo a prática pedagógica com flauta doce que já havia se perpetuado na Alemanha.

Dos estados da região Sudeste, incluímos São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Os dois primeiros reinseriram a flauta doce no cenário musical de maneira bastante representativa, abrigando flautistas que se tornaram referência para todo o Brasil, como Ricardo Kanji e Helder Parente. Minas Gerais tem uma história musical de extrema relevância e, apesar de não ter sido protagonista no retorno da flauta doce, teve importantes iniciativas com o ensino do instrumento, especialmente em seus conservatórios. Optamos por não incluir o estado de Espírito Santo devido à falta de registros de uma atividade consistente com flauta doce até a década de 1970.

Da região Nordeste, pesquisamos as atividades com flauta doce nos estados da Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. Em todos eles, sobretudo na Bahia, Pernambuco e Ceará, a flauta doce foi utilizada de maneira bastante significativa a partir da década de 1960. Os estados de Sergipe, Alagoas, Paraíba e Piauí não dispõem de tantas informações acessíveis, o que não significa que não possa ter havido iniciativas consistentes no uso do instrumento (sobretudo na Paraíba). Seria necessária uma investigação mais localizada nestes estados; infelizmente, não foi possível viabilizar tal empreitada, por isso estes estados também não foram abordados.

Nos estados do Nordeste, incluímos informações somente das capitais; nos do Sul e Sudeste, foram incluídas algumas outras cidades, como Santa Maria, no Rio Grande do Sul, Niterói, no Rio de Janeiro, e Piracicaba, em São Paulo, dentre outras.

Das entrevistas inicialmente planejadas, realizamos boa parte, outras não puderam ser feitas e ainda algumas outras foram acrescidas com pessoas que não estavam inicialmente em nossa programação. Em São Paulo, foram entrevistados os casais Ernst e Maria Aparecida Mahle, Bernardo e Maria Inês de Toledo Piza, além de Isa Poncet, David Castelo, Cristal Velloso, Ricardo

Kanji e Edmundo Hora. No Rio de Janeiro, entrevistamos Helder Parente, Ruy Wanderley, Hermano Taruma, Fernando Moura, além de consultar Laura Rónai. No Recife, entrevistamos Ilma Lira e consultamos Daniele Barros; sobre as atividades em Minas Gerais, entrevistamos Marialba Mattos e consultamos Martha Ulhôa; sobre a Bahia, conversamos com Ana Cristina Tourinho, Conceição Perrone, além de Edmundo Hora, que é natural deste estado. Conceição Perrone e David Castelo colaboraram também com as atividades em Fortaleza (CE). Helder Parente exerceu influência em praticamente todos os estados pesquisados; ficamos felizes e honrados por termos realizado sua entrevista, lamentando seu falecimento ocorrido em março de 2017. Infelizmente, não foi possível realizar as entrevistas com os flautistas do sul do país, que tanto contribuíram para a história da flauta doce. As informações sobre estes estados foram obtidas em fontes bibliográficas e em consultas a Lúcia Carpena, Eliana Vaz Huber, Melita Bona e Noemi Kellermann.

Nesta última parte da tese, optamos por manter a riqueza de detalhes obtidos nos depoimentos, por acreditarmos que as informações possam ser de interesse a outros pesquisadores. Por conta disso, o leitor perceberá uma diferença no tratamento do texto, mais focado nas histórias pessoais dos entrevistados. Em alguns momentos, incluímos alguns dados que se referem a períodos posteriores ao delimitado nesta tese (década de 1970), a fim de estabelecer conexões com o cenário atual da flauta doce no Brasil; mas sempre procuramos nos assegurar de que as informações sobre o período delimitado estivessem em evidência.

Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por nós, com a inclusão dos textos originais em nota de rodapé. Nos anexos desta tese, incluímos os seguintes documentos: uma tabela que elaboramos com um resumo das menções a flautas em relatos jesuítas da América Portuguesa; os textos integrais destes relatos, presentes originalmente na tese de doutorado de Marcos Holler (2006), com traduções do latim realizadas por Adriano Scatolin e Tiago Augusto Napoli (por encomenda nossa); uma parte da pesquisa realizada pelo flautista e professor Ruy Wanderley sobre o Conservatório Brasileiro de Música (RJ), contendo a descrição dos cursos com flauta doce lá realizados,

professores que lecionaram na escola e alunos que se formaram⁵; por fim, uma cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), documento formal utilizado nas entrevistas.

⁵ Acreditamos que a pesquisa do Prof. Wanderley possa servir como complemento às informações expostas nesta tese.

2. PARTE 1: REFERÊNCIAS SOBRE A FLAUTA DOCE NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII

2.1. Contextualização: surgimento da flauta doce na Europa

Quando os primeiros portugueses chegaram ao Brasil, em 1500, a flauta doce era um instrumento conhecido e tocado em toda a Europa. Consistia em um tubo com nove orifícios, oito na frente e um atrás para o polegar. Os dois últimos, para o dedo mínimo, ficavam pareados; dependendo de qual mão se posicionava na parte superior e na inferior, vedava-se um deles com cera, de forma que apenas oito, dos nove orifícios, eram efetivamente utilizados.

Figura 1: Imagem extraída do tratado de Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, publicado na Basileia no ano de 1511. Mostra as duas possibilidades de posicionamento das mãos na flauta doce.

Seu formato interno poderia ser cilíndrico ou cônico invertido; neste caso o estreitamento do tubo começava a partir do primeiro orifício (a cabeça permanecia cilíndrica), chegava a seu ponto mais estreito na altura do último orifício e depois o tubo voltava a se alargar, formando uma pequena campana. Em ambos os casos, o diâmetro interno era relativamente grande e a parede interna não muito grossa, proporcionando uma sonoridade ampla e cheia, com notas graves bem sonoras. Sua tessitura era de uma oitava mais uma sexta ou sétima.

Ela era construída em três tamanhos principais: um descante em sol (posteriormente nomeada como alto em sol), um tenor em dó e um baixo em

fá (POLK, 2005, p.5; TETTAMANTI, 2010, p.124). No início do século XVI, a combinação destes três tamanhos, com ou sem dobramentos, permitia tocar praticamente todo o repertório vocal disponível, com a ressalva de soar uma oitava acima.

Figura 2: Imagem do mesmo tratado de Sebastian Virdung (1511), mostrando os três tamanhos de flautas doces, com o tenor duplicado, uma das possibilidades de combinação para a música polifônica do período.

Muito embora se encontrem evidências suficientes para confirmar a presença da flauta doce na Europa já nas últimas décadas do século XIV, foi durante o século XV que ela se estabeleceu, aparecendo de forma inequívoca em listas de compras de instrumentos, em imagens (pinturas, afrescos, tapeçarias) e em descrições presentes em documentos diversos.

Havia uma grande diversidade de “flautas de tubo⁶” convivendo simultaneamente desde os primeiros séculos da Era Cristã. Dentre elas, o instrumento que mais se assemelhava à flauta doce era o chamado *flageol*, ou flajolé medieval, identificado em fontes iconográficas desde o século XIII.

Assim como a flauta doce, o *flageol* é um tubo que tem em uma de suas extremidades uma embocadura de apito, ou seja, um bico formado pela parede do tubo e uma peça encaixada (bloco). O vão formado entre o tubo e o bloco é um estreito canal de ar que, por sua vez, vai desembocar em uma pequena lâmina (lábio), parte extrema de uma janela angulada, que causa divisão

⁶ Tradução para o termo *duct flute*, que tem sido usado mais recentemente para caracterizar flautas formadas essencialmente por tubos com embocadura de aresta. Podem ser feitas de diversos materiais (osso, madeira, marfim). Compreendem as flautas duplas (formada por dois tubos), flautas para serem tocadas com tambores, flautas de Pan, traversos, flajolés e também flautas doces. (ROWLAND-JONES, 2005, p.557)

e vibração do ar e dá origem ao som do instrumento. A outra extremidade do tubo é aberta.

O flajolé medieval tem seis orifícios ao longo de seu corpo, todos na parte de cima; é um instrumento cilíndrico, de diâmetro estreito, diatônico. Toca-se com os dedos indicador, médio e anelar de cada mão (a escolha da mão que se posiciona na parte superior e na inferior ficava a cargo do flautista). Segundo Rowland-Jones (2005, p.558), tem resposta de articulação tão eficaz quanto uma flauta doce, e é um instrumento extremamente ágil, com tessitura de uma oitava mais uma sexta ou sétima. Este autor defende que o flajolé era largamente usado por jograis e menestrelis em ornamentações improvisadas sobre danças e melodias populares (op.cit., p.558).

Figuras 3 e 4: Duas representações de flautas de tubo, possivelmente flajogés medievais. A figura 3, denominada "Homem agachado tocando uma flauta", está esculpida em um dos retábulos da Catedral de Winchester (Inglaterra), com data aproximada de 1305. A figura 4 é uma escultura em pedra de origem flamenga datada do séc.XIV, denominada "Músico com um flajolé". Está no Museu Comunal de Nivelles (Bélgica). Ambas imagens, e muitas outras, estão disponíveis em: <http://www.recorderhomepage.net/recorder-iconography/anonymous-14th-century/>

Ao longo do século XIV, conforme o repertório polifônico foi se desenvolvendo, cada vez mais passaram a ser incorporadas na prática musical as chamadas notas *fictas*, ou notas “falsas” (alteradas) acrescidas aos hexacordes

principais, notadamente o fá $\sharp$ e o si $\flat$, derivados, respectivamente, dos hexacordes de sol e de fá. O flajolé não era capaz de reproduzir com precisão tais notas, formadas através de dedilhados difíceis (orifícios parcialmente fechados) e com qualidade de som inferior. Além disso, a segunda oitava deste instrumento dependia de um fluxo de ar bem mais intenso, gerando uma quebra na qualidade e continuidade do som.

Gradativamente foram sendo experimentados e incorporados alguns aperfeiçoamentos no *flageol*: acrescentou-se mais um orifício na parte inferior, alterando a nota mais grave do instrumento em meio tom ou um tom. “A vantagem do sétimo orifício adicional é que ele leva o hexacorde à oitava de sua nota inicial bastando para isso elevar um dedo de cada vez, sem haver necessidade de fazer *overblowing*⁷ no registro agudo⁸”. (ROWLAND-JONES, 2005, p.560). Este sistema de sete orifícios é encontrado em outros instrumentos de sopro da mesma época, como charamelas e gaitas de foles.

Outra inovação, que ocorreu de maneira mais ou menos simultânea ao acréscimo do sétimo orifício inferior, foi a introdução do orifício do polegar na parte superior traseira do tubo. Este orifício também possibilitava a realização da oitava do hexacorde sem necessidade de ir para o registro agudo, ou seja, sem alteração significativa da intensidade do sopro. Porém a maior vantagem é que, fechando-o parcialmente e ao mesmo tempo empregando-se um pouco mais de intensidade no sopro, obtinham-se notas do registro agudo com uma qualidade de som muito melhor. Rowland-Jones (2014, p.6) explica ainda que:

(...) o objetivo principal de se adicionar um orifício para o polegar foi proporcionar uma tônica mediana mais forte e facilmente alcançável do que aquela obtida ao se utilizar o desconfortável dedilhado 23 456. O orifício do dedo mínimo gerava uma nota sensível, muito necessária para os finais das melodias. A “tonalidade principal” permaneceu aquela que se obtinha com os seis orifícios fechados, assim como acontece com outros instrumentos de sopro. Notas cromáticas não eram usualmente necessárias já que os músicos usavam instrumentos de tamanhos

⁷ O termo *overblowing* não tem tradução precisa na língua portuguesa. No caso dos instrumentos de sopro, refere-se a um tipo de sopro muito mais forte do que o necessário para se obter o som padrão. Este tipo de sopro é necessário para se chegar à região aguda de alguns instrumentos, porém a qualidade sonora acaba ficando prejudicada.

⁸ “The advantage of the additional seventh hole is that it takes the hexachord to the octave of its starting note by lifting one finger at a time without needing to overblow into the upper register.”

diferentes para alturas diferentes, assim como os nossos modernos *flageolets*⁹.

Ainda segundo Rowland-Jones, os instrumentos preservados do século XIV que conhecemos hoje, identificados como flautas doces, são na verdade este tipo de flajolé alterado, uma vez que a distância entre os últimos orifícios parece resultar em um intervalo de meio-tom. É o caso das flautas de Dordrecht e Göttingen, que seriam, na opinião do autor, instrumentos intermediários entre o flajolé e a flauta doce (2005, p.560; 2014, p.7).

Figura 5: A chamada “Flauta de Dordrecht” data do período de 1335-1418. Foi encontrada em escavações na Holanda e está hoje no *Gemeentemuseum*, em Haia.

⁹ “The main purpose then of an added thumb-hole was to provide a stronger and more easily played middle tonic rather than using the awkward –23 456 fingering. The little-finger hole gave a leading note, much needed for the endings of melodies. The ‘home key’ remained with six fingers down, as with some other wind instruments. Chromatics were not generally needed as players used different sized instruments for different pitches, as with our modern flageolets.”

Figura 6: A “Flauta de Göttingen” foi encontrada em uma latrina na Alemanha e está hoje no *Städtisches Museum*, em Göttingen. Assim como a flauta de Dordrecht, ela data do século XIV e tem nove orifícios, oito na frente (sendo o último pareado) e um atrás.

Ao final do século XIV, as alterações no flajolé foram se desenvolvendo até chegar no formato característico da flauta doce. O sétimo orifício foi posicionado de modo a abaixar a escala principal em um tom. Outro fator foi fundamental para que se definisse a exata posição deste sétimo furo: a tendência, nas últimas décadas deste século, de se alterar o intervalo de quarta a partir da nota principal em cerca de um quarto de tom para cima. Assim, foi possível distribuir os sete orifícios no tubo de maneira a proporcionar dedilhados estáveis de fá e fá#, em uma flauta em dó, com boa qualidade de som e conforto anatômico para as mãos.

O orifício do polegar possibilitou a realização da segunda oitava com uma sonoridade muito mais equilibrada em relação à primeira. O formato interno também sofreu pequenos ajustes para resolver problemas de afinação e sonoridade.

A partir do momento em que a flauta doce adquiriu um formato estável, passou a conquistar um público diferente dos jograis e menestrelis que tocavam o flajolé. De fato, o advento da flauta doce está bastante relacionado ao crescente interesse de nobres amadores e diletantes em realizar o repertório polifônico vocal da *Ars Nova*. Como melhor explica Rowland-Jones (2005, p.562):

A origem da flauta doce, único caso dentre os instrumentos de sopro que se caracteriza como um instrumento artístico tocado por amadores da classe alta, parece ter surgido a partir da tendência à experimentação por parte de alguns poucos amadores educados ou músicos domésticos, que experimentaram tocar uma parte previamente vocalizada em uma flauta de tubo, e então perceberam a adequação e potencialidade deste instrumento. Isso provavelmente ocorreu em momentos diferentes em alguns centros afastados uns dos outros que mantinham atividade musical em suas côrtes. Mas eles e seus ouvintes devem ter ficado tão cativados por esta [nova] sonoridade (...) que, em meados do século XV, a flauta doce tinha se estabelecido plenamente por toda a Europa

Ocidental, assumindo uma das vozes na música polifônica, ou tocando *chansons* em *consorts* de flauta doces¹⁰.

Considerando que a música produzida neste período é bem mais complexa do que a anterior, com a introdução de notas *fictas*, ritmos proporcionais e mesmo textos distintos, é bem provável que os cantores necessitassem de instrumentos estáveis para auxiliá-los no aprendizado das vozes e na afinação. A flauta doce cumpriria perfeitamente este papel: ao contrário dos instrumentos de cordas (dedilhadas ou friccionadas), sua afinação era estável; tinha ainda a vantagem de ser leve e portátil. Não é à toa que fontes iconográficas deste período e dos subsequentes mostram com frequência a flauta doce junto a cantores. Aliás, é curioso notar que a flauta doce tenha sido utilizada como instrumento auxiliar para o aprendizado musical desde seu advento, e é bastante provável que tenha sido empregada nesta mesma função também por crianças.

A partir do final do século XIV, e principalmente após 1400, identifica-se com clareza uma divisão dos instrumentos em duas categorias: aqueles de sonoridade mais delicada (*bas* ou *bassa*, referente ao baixo volume) e aqueles mais fortes (*haut*, *alta*) (POLK, 2005, p.5; TETTAMANTI, 2010, p.119). A flauta doce pertencia à categoria baixa, juntamente com as cordas dedilhadas (como harpa, saltério e alaúde), teclados (órgão portátil) e cordas friccionadas (vieles e rabecas). Estes eram os instrumentos preferidos pelos nobres amadores, como já havíamos observado:

Com suas sonoridades suaves e delicadas, estes instrumentos adequavam-se perfeitamente aos momentos íntimos de entretenimento e lazer. Além disso, McGowan (p.226) observa que para se tocar a maioria deles era necessário que os intérpretes ficassem sentados, uma posição considerada privilegiada. Este dado é especialmente relevante para se compreender porque a viola da gamba, mais do que o violino, foi tão apreciada pela nobreza nos séculos XVI e XVII. (AGUILAR, 2008, p.59-60)

¹⁰ "The origins of the recorder, alone among wind instruments, as an art-music instrument played by upper-class amateurs, are likely to have been the result of a penchant for experimentation on the part of a few educated amateurs or household musicians, who tried the effect of playing a previously vocalized part on a ductflute, and then realized its suitability and potentialities. This probably occurred at different times in a few widely-spread centres of courtly musicmaking. But they and their listeners must then have become so captivated by its sounds (like Pepys later) that by the middle of the 15th century the recorder had become fully established across Western Europe, taking a part in polyphonic music, or playing chansons as a recorder consort."

No início do século XV a flauta doce era utilizada em dois tipos básicos de grupos. Em um deles era combinada com instrumentos de famílias diferentes, mas da mesma categoria (baixa), formando grupos mistos. Ela poderia, por exemplo, ser tocada com um saltério e um órgão portátil. Fazia-se principalmente o repertório camerístico profano, como *chansons*, em ambientes fechados e não muito grandes. Neste período, dificilmente ela estaria combinada a instrumentos da categoria alta, tais como charamelas, trompetes e sacabuxas, que cumpriam outras funções, essencialmente cerimoniais.

O outro tipo era o que agrupava exclusivamente flautas doces, formando pequenos *consorts*. Polk nos informa que até meados do século XV a flauta doce era construída em dois tamanhos: descante em sol e tenor em dó (2005, p.5). Assim, as peças polifônicas a duas vozes poderiam ser realizadas com um descante e um tenor; para as peças a três vozes, um destes instrumentos era duplicado, conforme a tessitura. Foi somente após 1450 que a flauta baixo em fá foi desenvolvida e incorporada ao conjunto, tal como encontramos no tratado de Virdung (ver figura 2).

O uso da flauta doce por nobres amadores pode ser comprovado posteriormente pelas publicações que surgiram ao longo do século XVI destinadas a este público. Elas tinham como objetivo instruir minimamente sobre técnica instrumental e sobre como realizar ornamentações (diminuições) nas melodias. No entanto, também músicos profissionais tocavam flauta doce.

Polk (2005, p.6) sugere a existência de duas categorias de flautistas profissionais: músicos da cômte que usavam a flauta para tocar o repertório de câmara, combinada a outros instrumentos da categoria baixa (grupos mistos), e músicos pertencentes aos grupos de sopros profissionais, os chamados *pifferi*¹¹, formados em sua maioria por charamelas e sacabuxas. Nesta situação a flauta doce seria usada preferencialmente em formações exclusivas deste instrumento, como trios e quartetos. Em qualquer um dos casos, seu emprego “parece ter se limitado a ser uma agradável alternativa timbrística. Não

¹¹ “*Pifferi* (pífaros) é um nome genérico dado a um grupo de instrumentistas formado, na maioria das vezes, exclusivamente por sopros de madeiras e metais. O grupo poderia ter ainda a inclusão de percussão e cordas, mas os instrumentos principais eram os sopros. Este tipo de grupo existiu desde a Idade Média em várias cidades européias. Atuavam principalmente ao ar livre, em praças e procissões.” (AGUILAR, 2008, p.56)

era um instrumento, evidentemente, em que as pessoas se especializavam no século XV¹² (op.cit., p.6)

Ao final do século XV e início do XVI, o repertório passível de ser realizado em flautas doces era o polifônico vocal até quatro vozes, que poderia ser adaptado para formações de cinco a oito instrumentos iguais ou de famílias diferentes (TETTAMANTI, 2008, p.129).

No que se refere ao repertório de música sacra, não se pode precisar com clareza quando ele passou a ser executado efetivamente por instrumentos de sopro. Polk (2005, p.8) considera que por volta de 1480 já se encontra documentação sobre execuções de instrumentistas de sopro nos serviços diários de igrejas dos Países Baixos. Foi nesta época que, em Bruges (Bélgica), foi adquirido um conjunto de flautas doces para os *pifferi* da cidade. É possível que elas também tenham sido tocadas dentro das igrejas. Veremos adiante que na Espanha o uso de instrumentos de sopro na música sacra começou um pouco antes, mas certamente ao final do século XV esta prática já havia se consolidado em toda a Europa.

Assim, ao florescer da Renascença a flauta doce estava totalmente estabelecida como um instrumento praticado por amadores, principalmente membros das côrtes e elites urbanas, e por músicos profissionais. Possivelmente era também ensinada a crianças como instrumento de auxílio ao aprendizado musical. Era empregada tanto em solos como no repertório polifônico até quatro vozes, sacro e profano. Poderia integrar grupos mistos de instrumentos da categoria baixa ou grupos exclusivos de flautas doces, neste caso utilizando os três tamanhos conhecidos na época (descante, tenor e baixo), com ou sem dobramentos.

Sobre o papel da flauta doce no cenário musical deste período, Polk faz ainda uma interessante reflexão:

Finalmente, embora muito se tenha conspirado para esconder este fato, a flauta doce poderia reivindicar uma posição única e distinta entre os instrumentos do século XV. Visto em uma perspectiva, o instrumento parece marginalizado, quase nunca pertencente a uma categoria separada em registros de pagamentos e cuja prática não era considerada uma especialidade tanto por músicos cameristas quanto por

¹² "...it seems to have been limited to a favored alternative color. It was not an instrument, evidently, on which people specialized in the fifteenth century."

instrumentistas de charamelas. No entanto, há uma outra perspectiva: em uma época em que instrumentos da categoria baixa raramente eram tocados por profissionais de charamelas, e por sua vez charamelas e sacabuxas eram apenas excepcionalmente encontradas nas mãos de músicos cameristas, a flauta doce era comum a ambos os grupos de menestréis. Podemos afirmar, então, que o instrumento teve uma universalidade alcançada por nenhum outro antes de 1500¹³. (2005, p.9)

2.2. A flauta doce na Península Ibérica

Os primeiros registros de flauta doce na península ibérica conhecidos até o momento são encontrados na região da Catalunha, Espanha. O mais antigo é a imagem de um anjo tocando flauta no painel central de um retábulo construído para o altar da Catedral de Tortosa, de autoria do pintor Pere Serra, ativo entre 1357 e 1406 (ver figuras 7 e 8). O retábulo foi produzido provavelmente entre 1385 e 1390 e está hoje no Museu Nacional de Arte da Catalunha.

Rowland-Jones (2006, p.18-19) afirma se tratar de uma das primeiras imagens inequívocas de flauta doce que se conhece na Europa. Os elementos que embasam sua opinião são: o posicionamento dos orifícios, a posição dos pulsos, a presença da janela e também o fato do anjo estar com as bochechas relaxadas (não infladas), postura distinta daquela dos instrumentistas que tocavam a charamela.

Observando a imagem do retábulo, duas informações nos chamam a atenção: primeiramente, a flauta integra um grupo misto, juntamente com órgão portátil, alaúde, saltério e harpa, reafirmando sua posição dentro do conjunto de instrumentos baixos. Em segundo lugar, constatamos a presença da flauta doce em um ambiente devocional, o que nos leva a confirmar seu emprego no repertório sacro já desde o final do século XIV.

¹³ "Finally, although much has conspired to conceal the fact, the recorder could claim a distinct and unique position among the instruments of the fifteenth century. Viewed from one perspective, the instrument seems marginal, almost never given a separate category in pay records and not considered a specialty by either chamber players or shawmists. Yet there is another perspective: in an era in which soft instruments were seldom played by shawmists, and in turn shawms and trombones were only exceptionally found in the hands of chamber players, the recorder was common to both groups of minstrels. We may fairly claim, then, that the instrument had a universality attained by no other instrument before 1500."

Figuras 7 e 8: O painel de Pere Serra e, no detalhe, o anjo tocando flauta. Observe que os orifícios da flauta estão voltados para o expectador.

Particularmente na Espanha “(...) o uso de instrumentos em catedrais e igrejas parece ter antecedido o mesmo na restante Europa e está documentado desde o séc. XV, reservado para as festividades mais solenes, sobretudo para as que incluem procissões.” (CARVALHO, 2010, p.26). Durante o século XVI, grupos instrumentais passaram a ter contratos fixos nas igrejas ibéricas. Moreira (2007, p.72-73) nos informa que a primeira a adotar este procedimento foi a Catedral de Sevilha, que em 1527 mandou contratar cinco menestrelis altos, sendo *tres chirimias que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches* (três charamelas, uma descante, uma tenor e outra alto, e duas sacabuxas). Os contratos fixos de menestrelis (ou *pifferi*) pelas igrejas ibéricas continuaram durante os séculos XVI e XVII.

Depois do anjo flautista do retábulo de Pere Serra, vários outros surgiram, vinculados sobretudo a igrejas do antigo Reino de Aragão. As flautas doces representadas nestas obras, segundo Rowland-Jones (2006, p.20), eram estáveis e precisas em afinação, tinham geralmente um diâmetro grande e

formato cilíndrico, proporcionando um som forte, cheio e aberto.

As figuras 9 e 10 mostram dois anjos flautistas em um retábulo destinado a um altar de uma igreja no município de Centelles, região de Barcelona. A obra, que tem autoria do Maestro de Fonollosa e data estimada de 1410, revela duas flautas doces de tamanhos diferentes, possivelmente uma alto e uma tenor. É interessante notar que neste mesmo ano encontramos em um inventário da cômte de Aragão o registro de três flautas doces, *dues grosses e una negra petita* (duas grandes e uma negra pequena). Estas seriam, na opinião de Polk (2005, p.5), duas flautas doces tenor e uma descante (ou alto); a imagem destes instrumentos bem pode nos remeter aos anjos das figuras abaixo.

Figuras 9 e 10: Detalhes dos anjos flautistas do retábulo de Maestro de Fonollosa (c.1410). Esta obra encontra-se atualmente no Museu Nacional de Arte da Catalunha.

Em Portugal, as fontes iconográficas referentes à flauta doce são menos abundantes que na Espanha. Deve-se ter em conta que Portugal sofreu forte influência da cultura flamenga desde a segunda metade do século XV, por causa do casamento entre Dna. Isabel, filha do Rei D. João I de Portugal (1385-1433), e Filipe, o Bom, Duque de Borgonha, ocorrido em 1430. Para além das

ligações de ordem dinásticas, o casamento intensificou o comércio entre Portugal e as cidades comerciais dos Países Baixos, como Bruges e Antuérpia, e favoreceu frutíferas trocas culturais (MOREIRA, 2007, p.42).

Carvalho enumera uma série de pinturas com anjos flautistas presentes em território português entre os séculos XV e XVI, cujos autores são de origem flamenga. Em geral estes anjos estão contextualizados em cenas de temática mariana, tais como Aparições, Natividades, Coroações ou Assunções (2010, p.28).

Figuras 11, 12, 13 e 14: Detalhes dos anjos flautistas da Custódia Manuelina (1534), que pertenceu à Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães (distrito de Braga), e atualmente está no Museu Alberto Sampaio, nesta mesma cidade.

Este autor observa, no entanto, uma obra proveniente da “exímia escola de ourivesaria portuguesa” (2010, p.31) que retrata quatro anjos músicos, cada qual tocando uma flauta doce de tamanho distinto (ver figuras 11, 12, 13 e 14).

Os tamanhos das flautas presentes nesta obra são provavelmente um alto em sol, dois tenores em dó e um baixo em fá, formação bastante comum para a interpretação do repertório polifônico contemporâneo. Segundo Carvalho, as flautas são cilíndricas com uma pequena campana ao final do tubo, “denotando a influência franco-flamenga” (2010, p.31).

No início do século XVI os principais centros de música sacra em Portugal eram as cidades de Braga, Coimbra e Évora (Moreira, 2007, p.49-50). A catedral de Braga, uma das mais antigas da península ibérica, polarizava toda a região norte de Portugal; Coimbra, na região central, abrigava a catedral e a primeira universidade portuguesa, uma das mais antigas do mundo, instalada definitivamente naquela cidade em 1537. Também em Coimbra localizava-se o Monastério de Santa Cruz, que estava dentre as “principais escolas monásticas do país, assegurando o ensino das Artes Liberais aos jovens membros da aristocracia e do clero português” (MOREIRA, 2007, p.49).

Évora, por sua vez, era o principal polo da região sul; sua importância aumentou quando lá se instalou, em 1559, a Universidade de Évora. Na página da internet dedicada à história desta universidade, lemos: “Entregue a sua direcção ao cuidado da Companhia de Jesus, aqui se formou durante dois séculos parte da elite que interessava ao Estado e à Igreja formar para responder aos desafios enfrentados quer na metrópole quer no vastíssimo império português¹⁴”. Veremos adiante que a Companhia de Jesus teve papel fundamental no ensino de música nas colônias portuguesas.

Sobre a prática da polifonia nas catedrais portuguesas e sua possível realização com instrumentos de sopro, Moreira nos informa que:

É impossível, no momento, saber com certeza quando as catedrais portuguesas adotam de maneira regular a execução polifônica. Claramente a polifonia é cultivada na Capela Real pelo menos desde o início do século XV: os escritos do Rei D.Duarte, datados de 1438,

¹⁴ Disponível em: <<http://www.450anos.uevora.pt/site.php?p=historia>>. Acesso em março de 2016.

mostram uma prática essencialmente a três vozes, seja sobre um suporte escrito ou improvisado. (2007, p.44)

Em Monteiro (2010, p.46), encontramos informações complementares sobre o uso de instrumentos de sopro em diversos contextos religiosos ao longo do século XVI:

Na esfera religiosa os instrumentos de sopro encontram-se de um modo geral nas festas principais, em missas e vésperas solenes, procissões e recebimentos que incluem, além de proeminentes membros do clero ou da realeza, as famosas relíquias que circulavam um pouco por todo o mundo católico. Com a implementação da Companhia de Jesus, em meados do século, e do prestígio crescente dos seus estabelecimentos de ensino, verificam-se também participações instrumentais em certas festividades nestes colégios – desde o início patrocinados pelos reis – nomeadamente quando incluem a representação de tragédias morais ou outras apresentações estudantis. É neste contexto que se encontram algumas das escassas notícias que temos sobre a flauta no território europeu, corpus que será enormemente potenciado saindo a barra do Tejo.

Tal como ocorria em outros países da Europa, as flautas doces eventualmente substituíam as charamelas nas catedrais ibéricas, sendo tocadas, portanto, pelos mesmos instrumentistas “altos” profissionais, notadamente durante a Quaresma. Moreira (2007, p.173) registra a presença da flauta doce nas catedrais espanholas de Jaén (1545), Toledo (1549), Valência (1560), Sevilha (1565), Granada (1565), Oviedo (1595) e Sigüenza (1596). Em Portugal, ela esteve presente pelo menos nas catedrais de Braga (c.1540) e Évora (1565). Monteiro, por sua vez, registra a participação de flautas “numa missa solene em Évora, em 1559, e no mesmo dia participando na tragédia *Saul* de Simão Vieira, a cargo dos estudantes do colégio dos Jesuítas, agora convertido em Universidade” (2010, p.46). A autora menciona ainda o uso da flauta doce naquela cidade em solenidades nos anos de 1560 e 1584.

2.3. Indícios da presença de flauta doce em missões jesuítas no Brasil

Se no início do século XVI a flauta doce era um instrumento conhecido e utilizado na música sacra e profana em toda a Europa, não seria

estranho supor que ela tenha chegado ao Brasil logo nos primeiros anos da colonização.

Ao investigar a difusão de instrumentos musicais europeus nas colônias portuguesas, Monteiro observa que:

a presença dos instrumentos europeus nos “quatro cantos do mundo” afigura-se de certo modo como natural, tendo em conta que a Expansão tem um forte componente de exportação de um modelo cultural, nomeadamente de âmbito religioso. E apesar de essa transposição se encontrar frequentemente em manifestações realmente idênticas à matriz europeia, não é raro as circunstâncias ditarem a necessidade de improvisar e adaptar, coisa que parece ter sido particularmente bem desempenhada pelos portugueses. (2010, p.54)

No entanto, antes de tomarmos como certa a presença de instrumentos europeus, e particularmente da flauta doce, em terras brasileiras logo no início da colonização, algumas considerações devem ser feitas.

Como vimos, quem tocava flauta doce neste período pertencia principalmente a três categorias: músicos amadores, sobretudo membros das cântes e elites urbanas; músicos da cânte profissionais, que a usavam em conjunto a outros instrumentos na realização do repertório camerístico; membros de *pifferi* e grupos de sopros profissionais, que tinham a flauta doce como uma alternativa timbrística para suas charamelas e sacabuxas. É possível que ela fosse também ensinada às crianças, como instrumento de iniciação musical. Não foram exatamente estas as pessoas que primeiro aportaram aqui.

Sabe-se que a colonização do Brasil, desde o início, teve motivações essencialmente econômicas. A sociedade portuguesa que aqui se instalou era formada por homens cujo maior interesse era enriquecer a partir da exploração de cana-de-açúcar e outras culturas – a tentativa de escravizar a população indígena e a chegada dos escravos africanos, a partir de 1530, só confirma a necessidade de mão-de-obra para este fim. A maioria destes homens provinha de camada social baixa; ainda que com a instalação do governo-geral por Tomé de Souza (1549) tenham migrado para cá homens ligados ao funcionalismo público, mercadores e artesãos, além dos jesuítas, um ambiente cultural sofisticado não era exatamente uma demanda prioritária e imediata desta sociedade.

Também o repertório tocado pelas flautas, essencialmente polifônico, exigia a presença de músicos experientes. Sabemos que a igreja católica, cujas atividades musicais sempre foram da maior importância, se instalou no Brasil gradativamente, não tendo no início uma estrutura física capaz de abrigar bons músicos.

Assim, a possível presença da flauta doce no Brasil na primeira metade do século XVI terá sido obra do acaso ou, melhor dizendo, de iniciativas pessoais das quais não temos notícias. Não encontramos nenhum grupo que pudesse ser identificado com a prática deste instrumento.

Os primeiros indícios efetivos sobre flauta doce em nosso país estão relacionados à ação missionária dos jesuítas. Eles chegaram ao Brasil em 1549, vindos juntamente com a armada do primeiro governador, Tomé de Souza (1503-1579). Inicialmente eram seis: os padres Manuel da Nóbrega (líder do grupo), Leonardo Nunes, Antônio Pires, João de Azpilcueta Navarro e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome. Aportaram na Bahia e gradativamente instalaram-se ao longo da costa litorânea e do interior, tal como nos mostra a figura 15:

Figura 15: Expansão territorial dos jesuítas, segundo Serafim Leite. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/peixoto.html>

Segundo Holler (2006, p.38):

No séc. XVI, o principal objetivo da presença dos jesuítas no Brasil era a atuação junto aos índios: sua conversão, o ensino do português e do cultivo da terra, sua habilitação para ofícios mecânicos e a modificação de seus hábitos considerados nocivos, como o nomadismo, a antropofagia e a poligamia.

Logo que se instalaram no Brasil, os jesuítas fundaram vários estabelecimentos escolares, como o Colégio de Jesus da Bahia, o Seminário de Belém da Cachoeira (BA), os Colégios de Olinda e Recife (PE) e outras instituições nos estados da Paraíba, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Nestas instituições, puseram em prática seus princípios e ideais pedagógicos, educando meninos e jovens aspirantes ao clero, em sua maioria filhos de portugueses. Os colégios desenvolveram-se a partir das casas de ler, escrever e contar, que atendiam também os meninos índios.

De fato, um dos grandes diferenciais da ordem Jesuíta em relação às outras era o investimento e a atenção dada à educação formal. O'Malley (2000, p.1-2) mostra que os jesuítas designaram formalmente a criação e administração de escolas e a formação do professorado como um objetivo prioritário da ordem. E tais instituições eram voltadas não unicamente para o treinamento do clero, incluíam também meninos e jovens que visavam uma carreira fora da igreja.

Para tanto, os jesuítas tinham como base os princípios difundidos por São Tomás de Aquino (1225-1274), que por sua vez eram baseados na literatura clássica. Segundo O'Malley (2000, p.3), tal ensino de cunho humanista era capaz de “[...] tornar o estudante um ser humano melhor, imbuído especialmente com um ideal de servir ao bem comum, imitando os grandes heróis da antiguidade¹⁵”. O autor prossegue:

O objetivo desta educação não era tanto a busca da verdade abstrata ou especulativa, que é o que as universidades perseguiram, mas a formação do caráter do aluno, um ideal que os humanistas encapsularam na palavra *pietas* – que não deve ser traduzida como piedade, embora este significado também se aplique, mas como uma retidão de caráter¹⁶ (O'MALLEY, 2000, p.3).

Os padres da Companhia de Jesus tinham formação escolar do mais alto nível. Manuel da Nóbrega (1517-1570) estudou na Universidade de Salamanca e posteriormente na Universidade de Coimbra, bacharelando-se em 1541 em direito canônico e filosofia. João de Azpilcueta Navarro (c.1522-1557) era sobrinho do humanista Martín de Azpilcueta, professor na Universidade de Coimbra. Frequentou esta instituição de 1540 até sua partida para o Brasil. Leonardo Nunes (1509-1554) foi destacado aluno do Colégio de Coimbra, fundado pela Companhia de Jesus.

Convencidos de sua missão, os inicianos estavam dispostos a enfrentar quaisquer dificuldades que a nova terra e seus habitantes lhes impusessem. E os índios pareciam ser o público perfeito para seus ideais de

¹⁵ “...render the student a better human being, imbued especially with an ideal of service to the common good, in imitation of the great heroes of antiquity”

¹⁶ “The purpose of this schooling was not so much the pursuit of abstract or speculative truth, which is what the universities pursued, as the character formation of the student, an ideal the humanists encapsulated in the word *pietas* - not to be translated as piety, though it included it, but as upright character.”

catequização: sendo "selvagens", precisavam ser educados e estimulados para alcançar a revelação divina.

No entanto, ao se depararem com os índios, suas ações pedagógicas não tiveram a esperada e acolhedora receptividade. Os nativos, embora não negassem o contato e a interação com os portugueses, não se renderam à conversão religiosa e tampouco se dispuseram a aprender o cultivo da terra e outras habilidades que os qualificassem como mão-de-obra para a exploração das riquezas naturais brasileiras. O desejo de integração e conversão idealizado pelos jesuítas nunca foi consumado de fato. E nem poderia ter sido diferente, tendo em conta que aos índios foram impostos modelos europeus de organização do trabalho, da sociedade e da disciplina cristã, num processo de sufocamento de seus costumes e sua cultura. Conforme explica José Ramos Tinhorão:

A partir do apelo ao trabalho organizado, os indígenas, não preparados culturalmente para esse novo tipo de relações, ou são expulsos de suas tabas e empurrados para o interior, ou se vêem precariamente mantidos num regime de escravidão que nunca permitira qualquer espécie de troca de influências - mormente cultural - por jamais ter sido a integração aceita pelo índio, incapaz de compreender a divisão do trabalho em moldes sedentários e comerciais. (1975, p.12)

Neste ambiente inóspito, a música chegou como uma possibilidade eficaz de aproximação. De fato, ela veio não apenas como um meio para a integração, uma linguagem capaz de conectar realidades culturais tão distantes. Servindo a crenças, temores, à fé e ao consolo de todos, de maneira supranatural, ela assumiu um papel fundamental na sociedade que se estabelecia, como bem observou Mário de Andrade:

(...) a música, ou mais exatamente, o canto místico dos jesuítas, funcionava também como elemento de religião, isto é, de religação, de força ligadora, unaninizadora, defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais que se ajuntavam sem lei nem rei no ambiente imediatamente post-cabralino: chefes nobres profanos, aventureiros voluntários, criminosos deportados, padres e selvagens escravos. O principal embate se dava naturalmente entre as ambições do colono e a instintiva liberdade do índio, e era de todo minuto a ameaça de sossobro total da colonização. A música mística dos jesuítas veio então agir bem necessariamente e no mais lógico sentido social, como elemento de religião, de catequização do índio e concomitantemente de geral arregimentação. Encantava magicamente e submetia as forças contrárias, isto é, os índios; confortava quase terapeuticamente os

empestados do exílio americano, isto é, os colonos e a todos fundia, confundia e harmonizava num grupo que as necessidades, ou melhor, a total carência de técnica e riqueza, tornava uma verdadeira comunidade sem classes, composta de indivíduos socialmente aplanados entre si. (ANDRADE, 1991, p.16)

Para que pudessem fazer da música um instrumento de aproximação e catequização em terras brasileiras, os jesuítas precisaram flexibilizar suas próprias regras, já que o ensino de música pelos padres não era bem visto pela ordem. As primeiras diretrizes da Companhia de Jesus¹⁷ determinavam que os padres se concentrassem integralmente na catequização dos índios. Qualquer outra tarefa diferente desta – como o ensino de música – era considerada um desvio da atividade missionária (HOLLER, 2006, p.131). A opção pelo uso da música foi, certamente, uma estratégia adotada pelos missionários e justificada às instâncias superiores como um recurso eficaz para o cumprimento do objetivo primordial da ordem, a catequização dos índios. A esse respeito, Monteiro pondera:

Mesmo na esfera religiosa – em particular na ação missionária dos jesuítas, de que há profusa informação – a manutenção das regras em vigor na Europa é bastante flexível, notando-se uma constante procura de argumentos na justificação da necessidade de adaptação de certos princípios, nomeadamente no que se refere às práticas musicais. (2010, p.58)

Conforme se constatava a eficácia do uso da música com os índios, alteravam-se as regras da Companhia para que dela os padres e irmãos pudessem se utilizar sem ferir os princípios da ordem. E essa constatação partia não apenas dos padres locais, mas também dos visitantes, que atuavam junto aos superiores intermediando a negociação das regras. Isso é observado por Wittmann quando diz que:

é significativo o empenho de missionários, as ordenações dos visitantes Azevedo¹⁸ e Gouveia¹⁹ e as concessões dos padres gerais Acquaviva e

¹⁷ Segundo Holler (op.cit.), os primeiros documentos que regulamentaram a Companhia de Jesus foram a *Prima Societatis IESU Instituti Summa* (1539), a *Formula Institutis Societatis IESU* (incorporada com revisões a bulas papais de 1540 e 1550) e as *Constituições da Companhia de Jesus* (publicada primeiramente em 1558).

¹⁸ O padre Inácio de Azevedo era vice-provincial de Portugal e reitor do colégio de Braga. Chegou ao Brasil em 1566 e acompanhou o trabalho missionário de vários padres, dentre eles José de Anchieta e Manuel da Nóbrega.

Mercuriano²⁰ [em apoio ao uso da música]. Aliás, o único a se posicionar radicalmente contra o uso que se fazia da música nas aldeias da América Portuguesa foi o bispo Sardinha²¹, que não pertencia à Companhia de Jesus. O fato é que a música estabeleceu-se como elemento significativo da tradução entre jesuítas e índios na América Portuguesa. Desde a chegada de Manuel da Nóbrega à Bahia têm-se notícias do uso da música, muito antes do início da missão dos seus companheiros na América Espanhola, tão conhecidos pela sua atuação musical. Alguns regulamentos acabaram instituindo oficialmente a música nas missões, em diversas formas e situações, entre eles o do visitador Cristóvão de Gouveia (1586) para as aldeias do Brasil e o do padre Antônio Vieira (1658) para as do Maranhão e Pará, que incluía lições de instrumentos musicais. O intento catequético exigiu concessões dos jesuítas, realizadas a partir de pressões que foram distintas em cada local onde fundaram casas, colégios e missões. Nas aldeias da América Portuguesa, se ouviu e se tocou muita música. Em pouco tempo, as negociações cotidianas definiram a prática musical como essencial e indispensável, o que foi possibilitado pela adaptabilidade jesuítica. (2011, p.57)

Foram as crianças indígenas o principal alvo da catequese dos jesuítas, ao menos nas primeiras décadas de sua atuação. Uma vez que a educação era um dos pilares da ordem, os padres e irmãos não tardaram a ensinar música aos meninos índios, tanto o canto como alguns instrumentos, num esforço para concretizar sua ação pedagógica e a conversão cristã. Além de aprenderem com mais facilidade, através das crianças chegava-se mais rapidamente aos adultos, bastante arredios à presença dos brancos (HOLLER, 2006, p.150). E é justamente neste contexto de catequização das crianças que vamos encontrar as primeiras referências ao uso da flauta.

2.3.1. A flauta nos relatos jesuítas

Analisando os relatos, cartas e demais documentos que mencionam as atividades musicais dos jesuítas no Brasil, reunidos em sua

¹⁹ Cristóvão de Gouveia foi reitor do colégio de Bragança, de Santo Antão de Lisboa e da Universidade de Évora. Chegou ao Brasil como padre visitador em 1583, juntamente com Fernão Cardim e Barnabé Telo.

²⁰ Everaldo Mercuriano e Cláudio Acquaviva foram padres superiores gerais nos períodos, respectivamente, de 1673 a 1580 e 1581 a 1615.

²¹ Pero Fernandes Sardinha foi o primeiro bispo do Brasil (1551-1556). Chegou ao Brasil em 1552 a pedido de Manuel da Nóbrega, mas acabou se desentendendo com este após criticar alguns padres que se utilizavam dos costumes indígenas, incluindo aí a música, como forma de aproximação e integração. Ironicamente, acabou sendo capturado e devorado pelos índios caetés em 1556.

maioria por Marcos Holler na sua tese de doutorado²², encontramos cerca de 50 menções ao uso de flautas entre os séculos XVI e XVIII. Deste montante, já estão descartados aqueles relatos onde há evidências que as flautas referidas são instrumentos indígenas – como, por exemplo, quando as flautas são descritas como instrumentos feitos com as “canelas dos contrários”, ou quando são contextualizadas em rituais exclusivos dos nativos. Mantivemos os que nos pareceram dúbios quanto ao uso de flautas indígenas ou europeias.

Os relatos selecionados constam na tabela-resumo que apresentamos nos anexos desta tese. Eles foram organizados por ordem cronológica e estão entabulados de acordo com os seguintes dados: ano de publicação, local referido no texto, detalhes da fonte, termo utilizado para flauta, contexto em que o uso da flauta aparece, repertório e formação vocal/instrumental (caso conste), comentários. Os textos completos, na língua original e com eventuais traduções, podem ser vistos também nos anexos.

Como dissemos na introdução desta tese, nossa maior dificuldade foi identificar nestas fontes os instrumentos específicos aos quais seus autores se referem, uma vez que a terminologia não é precisa. Encontramos cinco termos básicos que indicam –ou podem indicar – flautas, em geral no plural: *frautas* (ou flautas), *gaitas*, *pífaros* e os latinos *tibiae* e *fistulae*, com suas variantes.

Entre os séculos XVI e XVIII havia três tipos básicos de flautas na Europa: as com embocadura de apito, como a flauta doce, o flajolé e a flauta de tamborileiro (ou de três furos); aquelas com embocadura de aresta, tocadas verticalmente, como a flauta de Pan; e aquelas tocadas transversalmente, como o traverso renascentista e barroco e as flautas militares. A flauta doce e o traverso, que já no século XVI constituíam famílias de instrumentos, eram as flautas utilizadas na realização de polifonia, aquelas que melhor se prestavam às exigências do repertório contemporâneo. As outras flautas tinham funções bastante específicas, limitando-se, portanto, ao uso em situações peculiares.

Holler (2006, v.1, p.90) observa que nos relatos jesuíticos não há distinção entre flauta doce e transversal, com a única exceção da flauta doce descrita no inventário da Fazenda de Santa Cruz, de 1768 (ver ref.48 na tabela),

²² Ver HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis**: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Campinas, 2006. 949 f., 2 v. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

que comprova a presença deste instrumento entre os jesuítas. No entanto, deve-se atentar para que o termo *flauta*, do século XVI até o início do XVIII, refere-se essencialmente à flauta doce, conforme esclarece Luís Henrique (1999, p.256):

Convém lembrar que o termo *flauta* (*flute*, *flûte*, *flöte*, *flauto*) diz hoje mais respeito à flauta transversa do que à de bisel [flauta doce]; no entanto, até ao séc. XVIII o mesmo termo designava a flauta de bisel (ou *common flute*), sendo aquela denominada especificamente *transversa* ou *alemã*. Só ocasionalmente o termo *flauta* foi usado para designar ambos os tipos.

No início do século XVIII a terminologia para os dois instrumentos já apresentava alguma imprecisão, mas o termo *flauta* ainda era, em geral, identificado como flauta doce. Esta nomenclatura é válida para toda a Europa:

Traçar as histórias entrelaçadas da flauta [transversal] e da flauta doce no início do século XVIII é imensamente complicado pela terminologia inconsistente. Em geral, a flauta doce era conhecida pelos nomes *flute*, *flûte douce*, *flauto*, *Blockflöte*, *common flute*, e *English flute*; a flauta transversal foi referida como *flûte traversière*, *traverso*, *flûte d'Allemagne*, *Querflöte*, ou *German flute*²³. (TOFF, 1996, p.188)

No caso de Portugal, vamos encontrar esta mesma constatação no trabalho de Maria Isabel Lopes Monteiro sobre instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português. A autora pondera que as flautas mencionadas nas fontes em que pesquisou são sempre flautas doces:

Não há indícios dos modelos de flauta que seriam usados em Portugal, nem quantos, mas não há dúvidas quanto à identificação do instrumento, nomeadamente nas palavras esclarecedoras de Luis Fróis: «*As frautas d'Europa são de pau e têm buxa por onde se tangem*». Em cerca de três dezenas de ocorrências consideradas para este trabalho não surgiu nenhuma que adjectivasse algum tipo particular de flauta – por exemplo flauta transversal, de Alemanha, pastoril, ou de tamborileiro – que de algum modo pudesse apontar para um instrumento diferente da flauta de nove furos indicada nos tratados de Virdung, Ganassi, ou Philibert. (MONTEIRO, 2010, p.14)

²³ “Tracing the intertwined histories of flute and recorder in the early eighteenth century is complicated immensely by inconsistent terminology. In general, the recorder was known by the names *flute*, *flûte douce*, *flauto*, *Blockflöte*, *common flute*, and *English flute*; the traverse flute was referred to as *flûte traversière*, *traverso*, *flûte d'Allemagne*, *Querflöte*, or *German flute*.”

Monteiro faz menção ao padre jesuíta português Luis Fróis (1532-1597), que foi missionário na Índia e no Japão entre os anos de 1548 e 1597. Fróis é autor de várias cartas, relatos e textos que descrevem aspectos da cultura japonesa em comparação à europeia. O trecho selecionado pela autora está em seu **"Tratado em que se contém muito sucinta e abreviadamente algumas contradições e diferenças de costumes antre a gente da Europa e esta província do Japão (...) "**, cujo manuscrito, redigido em 1585 e não publicado à época, foi encontrado em 1946. Cabe aqui observar o trecho completo, também citado por Monteiro (2010, p.37): «*As flautas d'Europa são de pau e têm buxa por onde se tangem; / as de Japão são de canas e são abertas por baixo e por cima*».

A palavra *buxa* parece se referir a uma espécie de rolha ou tampão, definição corrente para o termo *bucha* em dicionários portugueses posteriores. As flautas europeias seriam então fechadas por um bloco, na extremidade onde se toca, e construídas em madeira, ao contrário das japonesas, abertas nas duas extremidades e feitas de cana.

A partir das considerações acima, podemos dizer que o uso do termo *flauta* em relatos jesuítas, em contextos onde claramente se referem a instrumentos europeus, nos remete num primeiro momento a flautas doces.

O termo latino *fistula* (no plural, *fistulae*), que significa "cano" ou "tubo", é, segundo Holler, claramente associado a flautas, sendo inclusive assim traduzido "nos dicionários modernos e na bibliografia sobre música" (2006, v.1, p. 90). Dependendo do contexto, deduz-se o tipo de flauta indicado.

Outro termo latino frequente nos relatos é *tibia* (*tibiae*), que desde o período da Roma antiga é usado para descrever instrumentos de sopro. A tradução mais frequente deste termo também é "flauta", tanto em dicionários modernos como históricos; Holler considera, no entanto, que o termo também pode ser traduzido por "charamela"²⁴, o que dificulta a identificação precisa dos instrumentos:

²⁴ Adriano Scatolin identificou no dicionário latino *Lexicon Totius Latinitatis*, de Egidio Forcellini (primeira edição de 1775), os seguintes termos para a tradução de *tibia*: (it.) *clarinetta* ou *chiarina*, *flauto*, *piva*, *piffero*; (fr.) *flûte*; (esp.) *flauto*, *tibia*; (alem.) *flöte*, *hautbois*; (ingl.) *flute*, *flageolet*. O verbete está disponível em: <<http://www.lexica.linguax.com/forc.php?searchedLG=tibia>> (conversa realizada por correio eletrônico).

Nos textos jesuíticos do séc. XVI as menções às *tibiae* são freqüentes, tanto em relatos sobre aldeias quanto sobre colégios, assim como às flautas. Entretanto, a partir do início do séc. XVII a tradução desse termo torna-se menos clara; nesse período surgem as primeiras referências ao uso de charamelas e os textos descrevem *tibiae* utilizadas nas mesmas situações em que eram utilizadas as flautas e charamelas, o que torna difícil uma tradução exata (HOLLER, 2006, v.1, p.90-91).

De fato, os relatos do século XVI mencionam as flautas isoladamente (ver ref. 1 a 21); já a partir de 1607 fala-se em flautas e charamelas nos textos em português, tornando imprecisa a tradução do termo latino *tibia* em contextos semelhantes. Holler chama a atenção para a possível utilização do termo *tubae* para charamelas, como uma forma de diferenciá-lo de *tibiae* (flautas), onde ambos os instrumentos aparecem juntos:

O termo “*tubae*” não está associado somente a situações bélicas e militares ou grandes comemorações, como ocorre com trombetas, mas também a cerimônias sacras junto a flautas, como charamelas; talvez seja utilizado nesses contextos para diferenciar as charamelas das flautas (op. cit., v.1, p.93).

As flautas, em textos em português, são especificamente mencionadas até meados do século XVII, mais precisamente no Maranhão (ref.41). No século XVIII, elas aparecem em descrições de épocas anteriores, como no relato que narra as ações do Pe.Vieira (ref.45), ou nos inventários.

Dois outros termos aparecem ainda como menções a flautas: *pífar* e *gaita*. O *pífar* (ou *pífano*, *pife*) em geral indica um tipo de flauta transversal, normalmente mais rústico que o traverso, ou ainda uma flauta militar. Sobre este último instrumento, Montagu et al. (s/d) esclarecem que:

Até o final do século XVI os instrumentos militares eram por vezes diferenciados das flautas de câmara. O tratado de Arbeau, *Orchésographie* (Langres, 1588), observa que a flauta militar então em uso pelos alemães e suíços tinha um calibre mais estreito e um som mais penetrante, era tocada com uma articulação especialmente dura, e era usada para improvisar livremente sobre uma batida de tambor contínua em marchas. A diferença entre flauta e *fife* (*pífar*) foi mencionada novamente por Praetorius (2/1619) e Mersenne (1636-7), que deu dedilhados diferentes e uma tessitura de apenas uma 12ª para o *pífar*²⁵.

²⁵ “By the late 16th century military instruments were sometimes differentiated from indoor flutes. Arbeau’s *Orchésographie* (Langres, 1588) noted that the military flute then used by the Germans and the Swiss had a narrow bore and a piercing sound, was played with a special hard articulation, and was used to improvise freely over a steady drum beat in marching. The distinction between

Nos relatos jesuítas, encontramos os termos *pífano* e *pífarro* em Fernão Cardim, **Informação da missão do Padre Cristóvão Gouveia às partes do Brasil** (1584 – ver ref.16). Nas duas menções que selecionamos, o pífarro aparece junto com a flauta, indicando que é um instrumento diferente. No entanto, é importante observar que os pífaros utilizados hoje no Brasil, especialmente nas regiões Norte e Nordeste, podem ser flautas transversais ou verticais, neste caso com a mesma embocadura de apito da flauta doce, como se pode observar na figura 16:

Figura 16: Pífarro cearense. Coleção particular da autora.

Na Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p.626), o verbete *pífarro* é direcionado para *pife*, que tem a seguinte definição:

Instrumento folclórico de sopro. Provável corruptela de pifre. Também chamado pífarro, pífano, pifre, gaita e gaitinho. Pequena flauta de bambu ou metal, **reta ou transversal** [grifo nosso], sem chaves, geralmente com seis orifícios. É muito comum no Norte e Nordeste, acompanhando várias danças dramáticas, como, por exemplo, os cabocolinhos [sic].

Além de reiterar a possibilidade de ser uma flauta vertical ou transversal, esta definição de pífarro traz ainda outra nomenclatura possível para o mesmo instrumento, que é *gaita* (ou ainda *gaitinho*). Antes de discorrermos sobre este termo, vale a pena conhecer o que Oliveira diz sobre flautas em seu livro sobre instrumentos musicais populares portugueses (1966, p.183):

Em Portugal existem dois tipos fundamentais de flautas: de bisel, e travessas. As flautas de bisel, **ou pífaros** [grifo nosso], medem cerca de 40 cm de comprimento, mais regulares as trasmontanas, mais variáveis as alentejanas [...]. Nesse topo [bocal] mete-se um taco de madeira, para apertar a entrada, deixando uma fenda estreita e laminar para a passagem de ar, e talha-se o bico em bisel; no corpo situam-se os furos,

flute and fife was mentioned again by Praetorius (2/1619) and Mersenne (1636–7), who gave different fingerings and a range of only a 12th for the fife.”

em número variável conforme as regiões: no Norte e Leste trasmontano, designadamente em Terras de Miranda, e na faixa alentejana além-Guadiana, elas têm normalmente três furos, dois na face superior e um na inferior, e sustêm-se e tocam-se com uma só mão. Este tipo é assim o único que permite o toque simultâneo do tamboril e da flauta pela mesma pessoa – o tamborileiro característico dessas duas regiões, que só aí existe –, porque deixa a outra mão livre para a baqueta.

A descrição do autor para flauta de bisel ou pífaro nos remete a outro instrumento, que é a flauta de três furos, ou flauta de tamborileiro. Este instrumento medieval está presente em diversas culturas, inclusive no Brasil²⁶; nos documentos jesuíticos, vamos encontrar uma referência clara a ele, num relato já bastante tardio:

[os índios] são muito amigos de festas, danças e bailes; e têm para isso gaitas e tamboris. Pois, ainda que não têm ferro, lá têm habilidade de fabricarem as gaitas de algumas canas ou cipós ocos ou que facilmente largam o âmago; e os tamboris, de paus ocos, ou se é necessário os ajustam com fogo. Uma das suas gaitas muito usadas é uma como flauta, a que podemos chamar o pau que ronca, com três buracos, dous na parte superior e um na inferior; e ordinariamente o mesmo que toca bate com a outra mão no tamboril. E não há dúvida que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando juntamente compassados, de modo que podem competir com os mais destros galegos e finos gaiteiros. (DANIEL, 1858 [1776], p.346, apud LEITE, 1953, p.58)

O Padre João Daniel escreveu este relato em 1776, descrevendo alguns instrumentos dos índios das aldeias da Amazônia. Não há dúvidas de que se refere a uma flauta de três furos, semelhante ao instrumento europeu. O interessante aqui é o uso do termo *gaita* para o mesmo instrumento. De fato, ele pode indicar tanto a gaita de fole quanto uma flauta de embocadura de apito, mais rústica e popular.

Holler já havia observado a imprecisão deste termo ao mencionar o dicionário de Raphael Bluteau²⁷, que define gaiteiro como “o que toca gaita de fole”, e gaita como sinônimo de “flauta” (2006, v.1, p.93). Analisando os textos, o

²⁶ Para saber mais sobre este instrumento e sua presença no Brasil, ver: DI GIORGI, Camilo Hernandez. **A banda de um homem só: estudo organológico da flauta e tambor.** 2010. 241 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

²⁷ Trata-se do primeiro dicionário publicado em língua portuguesa. Referência: BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>

autor acredita que “por sua facilidade de construção e execução, as gaitas mencionadas nos relatos jesuíticos provavelmente são instrumentos de bisel e não gaitas de fole”. Mais à frente, conclui: “pode-se supor que as gaitas mencionadas nos textos jesuíticos eram flautas de construção mais rústica e que seu uso atual no Norte e Nordeste do Brasil tem origem provável na atuação dos jesuítas no período colonial.” (op. cit., p.96-97).

Além da citação do Pe. João Daniel, as outras menções a gaitas que selecionamos estão contextualizadas em ambientes festivos ou intimistas, diferentemente dos instrumentos utilizados para o canto de órgão praticado na liturgia e demais eventos religiosos. Por esta razão, acreditamos que não se referem a flautas doces, e sim a flautas com o mesmo tipo de embocadura (flautas de bloco), mas com menos orifícios e de construção rudimentar, conforme as conclusões expostas por Holler.

É necessário esclarecer que a flauta de três furos europeia e o modelo vertical de pífaro usado ainda hoje no Norte e Nordeste brasileiros, embora tenham embocadura de apito, não são flautas doces, são instrumentos aparentados. Não deixa de ser relevante que tais flautas populares já estivessem em uso pelos jesuítas, e que suas afinidades com a flauta doce possam ter facilitado a propagação deste último instrumento entre os índios, e vice-versa.

De todas as flautas mencionadas nos relatos jesuítas, consideramos serem flautas doces as que aparecem em pelo menos um destes três contextos: são usadas para realizar canto de órgão; são ensinadas aos meninos índios pelos jesuítas; são tocadas pelos índios em eventos religiosos.

O termo "canto de órgão" é usado na Península Ibérica aproximadamente entre os séculos XIII e XVIII. É sinônimo de canto polifônico, assim como canto figurado. São termos que indicam composições realizadas em notação com métrica proporcional, ou seja, com uso de figuras rítmicas (daí figurado). Eram usados em oposição ao canto gregoriano ou canto plano, realizados com notação neumática, que só indica a altura dos sons, e não a duração. Para se escrever música polifônica é necessário que o ritmo de cada voz seja definido a fim de se estabelecer a sincronia das linhas melódicas e evitar dissonâncias. Por isso, a indicação de canto de órgão pressupõe composição a mais de uma voz com métrica definida.

O canto de órgão não precisa necessariamente ser *cantado*. A realização de repertório vocal polifônico em instrumentos era prática corrente nos séculos XVI e XVII. São várias as menções ao canto de órgão realizado pelas flautas nos relatos dos jesuítas –mas seriam estes *consorts* formados por flautas doces ou traversos?

Como vimos, a flauta doce, já no início do século XVI, constituía uma família de pelo menos três instrumentos – descante (ou alto) em sol, tenor em dó e baixo em fá – bastante conhecida em toda a Europa. Para a realização do canto de órgão, era possível empregar combinações entre estes modelos, eventualmente com dobras de alto ou tenor. O traverso, por outro lado, começou a ser fabricado em tamanhos diferentes um pouco mais tarde. Diferentemente da flauta doce, ele foi raramente utilizado em *ensembles* musicais no século XV (POLK, 2005, p.4). O tratado de Virdung (1511) ilustra apenas um tamanho de traverso; é na edição revisada do tratado de Agricola (1545) que vamos encontrar a primeira descrição de instrumentos em sol (baixo), ré (tenor) e lá (descante). Foi somente após 1530 que o traverso emergiu como instrumento de câmara apreciado por amadores da aristocracia, em especial por mulheres (MONTAGU et al., s/d).

Supomos que, quando os jesuítas vieram para o Brasil, *consorts* de traversos ainda eram novidade na Europa, sobretudo em Portugal, que em geral absorveu inovações culturais dos outros países com certo atraso. Além disso, “enquanto a maioria dos instrumentos de sopro da Renascença –cornetos, cromornes, flautas doces, bombardas, gaitas de foles e charamelas –tinha dedilhado quase idêntico, o do traverso era único, divergindo consideravelmente em seu registro superior²⁸” (MONTAGU et al., s/d). Se os jesuítas puderam escolher entre lecionar flauta doce, um instrumento de fácil assimilação, tanto de embocadura como de dedilhado, que poderia servir de base para outros instrumentos de sopro (como a charamela), e que já tinha uma família de instrumentos consolidada, ou traverso, que tinha embocadura mais complexa, dedilhado único, e demandava maior controle técnico, sobretudo para corrigir problemas de afinação, provavelmente eles optaram pela flauta doce. Portanto,

²⁸ “While most Renaissance wind instruments – cornetts, crumhorns, recorders, pommers, bagpipes and shawms – had almost identical fingering, that of the flute was unique, differing considerably in its upper register.”

quando detectamos associação de canto de órgão com flautas nos relatos jesuítas, imediatamente somos remetidos a *consorts* de flautas doces.

É o caso da primeira missa realizada em São Vicente (SP), no dia 01 de janeiro de 1551, descrita por Diogo Jácome em sua **Carta aos padres e irmãos de Coimbra**, e que teve "música de canto de órgão e flautas, como se lá [em Coimbra] pudera fazer" (apud HOLLER, 2006, v.2, p.70). Dois aspectos nos chamam a atenção: a associação das flautas com o canto de órgão e a comparação com a música realizada em Coimbra.

Mesmo que o autor não tenha afirmado que as flautas *tocaram* canto de órgão, considerando-se o contexto, certamente elas foram empregadas em repertório sacro europeu. Como vimos, há registros da utilização de flautas doces em catedrais ibéricas no mesmo período; é bastante provável que tal prática tenha sido transposta para as igrejas das colônias. Dessa forma, a realização da missa em São Vicente com "música de canto de órgão e flautas" nos sugere a utilização de flautas doces em repertório sacro, possivelmente polifônico.

A comparação com Coimbra corrobora nossa argumentação. A cidade, localizada na região central de Portugal, era um dos principais núcleos de música sacra deste país, no século XVI: abrigava a catedral e a primeira universidade portuguesa, instalada naquela cidade, em 1537. Também em Coimbra localizava-se o Monastério de Santa Cruz, que estava dentre as "principais escolas monásticas do país, assegurando o ensino das Artes Liberais aos jovens membros da aristocracia e do clero português" (MOREIRA, 2007, p.49). A música lá realizada era polifonia do mais alto nível, certamente com emprego eventual de charamelas e flautas doces²⁹.

Outro ponto ainda a ressaltar diz respeito a quem teria tocado as flautas na missa em São Vicente. Sabemos que os estabelecimentos jesuítas não contavam com capela de músicos, pelo menos nas décadas iniciais das missões.

Serafim Leite nos informa que "todo o Padre deve estar apto a cantar missa; e requer-se portanto em todos algum conhecimento de canto ou solfa na expressão daquela época. Por ser comum aos Padres não se menciona"

²⁹ Sobre a música praticada nas instituições de Coimbra, consultar: ALEGRIA, José Augusto. **O ensino e prática da música nas Sés de Portugal** (da Reconquista aos fins do séc.XVI). 1 ed. Biblioteca breve, v.101. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

(1953, p.62); diz ainda que "todos os cinco Padres e Irmãos companheiros de Nóbrega eram cantores, embora sem a capacidade de regente que possuía o P. Leonardo Nunes" (op. cit., p.59). Mas, como vimos, as atividades musicais dos padres não eram bem vistas pela Companhia, sendo sempre preferível que a música nas missas e demais cerimônias fossem realizadas por terceiros. Além disso, Leite não faz menção às habilidades dos padres *como instrumentistas*.

Uma possibilidade é que as flautas tenham sido tocadas pelos meninos do Colégio dos Órfãos de Lisboa, que vieram ao Brasil para ajudar os jesuítas no processo de catequização. Os meninos órfãos tinham lições de canto e música em Lisboa e conheciam tanto o repertório sacro como cantigas religioso-profanas. Chegaram na Bahia em 1550, e eram sete até o ano de 1551 (TINHORÃO, 2000, p.26). Devemos ressaltar, no entanto, que os meninos ficaram concentrados inicialmente na Bahia; foi ao longo de 1551 e nos anos seguintes que outros meninos vieram e se instalaram em todo o território ocupado pelas missões, inclusive em São Vicente, onde foi criado, em 1553, o Colégio dos Meninos de Jesus.

Talvez a melhor resposta para a identidade dos flautistas esteja nos relatos posteriores. Em carta enviada ao Padre Luís Gonçalves da Câmara em 1553, Manoel da Nóbrega conta que no Colégio de São Vicente os meninos "aprendem a ler e escrever e vão muito bem, outros a cantar e tocar flautas" (apud HOLLER, 2006, v.2, p.89). A quais meninos se refere Nóbrega? Segundo Nunes (2008, p.6):

Nóbrega pretendia fundar grandes recolhimentos onde se educassem os mamelucos (filhos de branco com índias), os órfãos e os filhos dos principais da terra para catequizá-los e ensinar-lhes a vida civilizada. Não podendo juntar aí todos os curumins indígenas, aceitavam-se apenas os filhos dos principais caciques. Isto servia para o sossego dos habitantes das vilas onde estavam os colégios e eram um bom salvo-conduto para os missionários jesuítas em suas extensas viagens de catequese direta pelas aldeias do interior do país. Os curumins quando adquiriam o domínio da língua portuguesa, começavam a estudar catecismo da doutrina cristã, e a ler e escrever; segundo os pendores, também canto orfeônico e instrumentos musicais.

Daí, podemos depreender que os meninos índios, sobretudo os filhos dos principais caciques, juntamente com os mamelucos e os órfãos de Lisboa, aprendiam a tocar flauta desde os primeiros anos de atuação dos jesuítas.

Aliás, são vários os relatos posteriores ao de Nóbrega que confirmam esse fato. E, por estarem sempre contextualizados em ambientes de prática religiosa de procedência européia, tanto nas instituições de ensino dos jesuítas como em missas, procissões e demais solenidades, acreditamos que os instrumentos mencionados sejam mesmo flautas doces.

Vejamos outros relatos do século XVI: descrevendo as vésperas da primeira missa celebrada na Igreja da Aldeia do Rio Vermelho (BA), em 1556, o autor anônimo do **Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557** (possivelmente o Pe. Antônio Blasques) conta que "Logo se fez [as bênçãos] ao redor da igreja, dizendo os meninos uma cantiga, e respondeu o outro côro com as frautas, cousa que parecia muito bem, máxime por ser entre este Gentios, que em extremo são afeiçoados á musica e cantares" (apud HOLLER, 2006, v.2, p.105). Na anônima **História da Fundação dos Colégios do Brasil**, são descritas procissões e missas oficiadas pelos meninos índios com canto de órgão e flautas, na Aldeia de São Tiago (BA), em 1572 (apud HOLLER, 2006, v.2, p.355). Na **Ânua da Província do Brasil de 1576** o Pe. Inácio Tholosa narra a realização de uma procissão solene no dia da comunhão, com "música e flautas" (apud HOLLER, 2006, v.2, p.216), dizendo ainda que isto é praxe comum nas outras aldeias (Aldeia de São Tiago/BA, 1576). O Pe. José de Anchieta, em **Informação do Brasil e de suas capitanias** (1584), conta que na visita do governador Lourenço da Veiga às aldeias, em 1578, foram oficiadas missas em canto de órgão, com flautas, pelos meninos índios (apud HOLLER, 2006, v.2, p.368). O mesmo autor, descrevendo as ações do Pe. Manuel da Nóbrega em São Vicente, afirma que ele "dizia as missas cantadas com toda a solenidade, com canto de órgão e flautas, por amor dos índios, cujos filhos os ajudavam a officiar" (**Apontamentos sobre Padres da Companhia de Jesus**, s/d., apud HOLLER, 2006, v.2, p.377).

Ainda no século XVI, encontramos um relato curioso do Pe. Francisco Soares sobre as aldeias, em **Algumas coisas mais notáveis do Brasil e alguns costumes dos índios** (s/l, data posterior a 1590):

Onde residem os nossos [catecúmenos, da Companhia de Jesus] em suas aldeias, comumente tem missa cantada em canto de órgão, os quais são mui inclinados a cantar. Há moços que não chegam a 5 anos

(e, se eu os não vira, e o padre Cristóvão de Gouveia, boa testemunha, não o creríamos) que cantam muito destros seus tiples às missas e mais motetes, e escassamente sabem ler. Tomam seus ditos [papéis] e representam obras em português com certa graça na pronúncia, que certo é para ver. E assim, os grandes e gente principal, quando vão ao coro [da igreja], os tem no colo como coisas de espanto, que assim o é. Alguns tangem e dançam, a saber, viola, flautas 7 juntas, cravo e órgãos e o que lhes ensinam tudo tomam. (apud HOLLER, 2006, v.2, p.378)

Chama-nos a atenção a menção a crianças tão pequenas (menos de 5 anos) já cantando música polifônica, e também o que parecer ser a descrição de sete flautas sendo tocadas juntas, nos remetendo a um *consort* de flautas doces.

Encontramos ainda várias menções ao uso de flautas pelos índios no texto de Fernão Cardim, **Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica**, de 1585³⁰. As flautas são tocadas em procissões, missas e demais solenidades no Colégio da Bahia e nas aldeias do Espírito Santo (BA), da Conceição (ES) e de São Lourenço (RJ), entre os anos de 1583 e 84. Há também diversos relatos em latim neste período, adotando os termos *fistulae* e *tibiae*, que certamente se referem ao uso da flauta doce pelos índios, em canto de órgão³¹.

O relato mais revelador de todos, no entanto, é o do Pe. Antônio Blasques, em sua **Carta para o Padre Provincial de Portugal** (Bahia, 1565). Ao descrever as Vésperas e Festa do Dia de Jesus (31/12/1564), o padre escreve:

Houve nestas vésperas três coros diversos: um de canto de órgão, outro de um cravo e outro de flautas de modo que, acabando um, começava o outro, e todos, certo, com muita ordem quando vinha a sua vez. É dado que o canto do órgão deleitava ouvindo-se e a suavidade do cravo detivesse os ânimos com a doçura da sua harmonia, todavia quando se tocavam as flautas se alegravam e se regosijavam muito mais os circunstantes, porque, além de o fazer mediocrementemente, os que as tangiam eram os meninos Brasis, a quem já de tempo o padre Antônio Rodrigues tem ensinado. Foi para o povo tão alegre este espectáculo que não sei como o possa encarecer, e muitos dos que estavam na igreja não o podiam crer, como de facto não o creram si não tiraram a limpo a verdade com os seus próprios olhos, e isto, além de ser motivo para devoção, erao também para dar muitas graças ao Senhor, que não se fallava então na cidade em outra cousa sinão na boa criação e ensinamento destes meninos. (apud HOLLER, 2006, v.2, p.140)

³⁰ Este tratado está presente na seguinte coletânea: CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. São Paulo: Bibliotheca Pedagogica Brasileira, série 3ª Brasileira, v.168, 1939.

³¹ Todos os relatos em latim que mencionam flautas, bem como suas traduções, podem ser vistos nos anexos desta tese.

O padre continua logo adiante:

Emfim, [a procissão que antecedeu a missa] foi tão concertada e festejada, assim de cantores como de tudo o mais, que não havia mais que pedir; mas, como acima disse, todo o regozijo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as suas flautas, e assim me disse o Bispo, porque paravam elles um pouco, que avisasse o padre que os tinha a seu cargo para que os fizesse tanger, porque nisto parece que punham muita parte do seu contentamento. Acabada a procissão, enquanto se revestia Sua Senhoria, se tocou um pouco o cravo, com que muito se consolaram e provocaram á devoção os circumstantes, e logo depois disto se começou a missa de pontifical e a seus tempos tangiam as flautas e aos seus cantavam os cantores os seus motetes, tudo certo, com muito primor e graça. [...] Um mercador tinha um terno de flautas muito bom, o qual vendo os Brasilícos tangerem, lh'o mandou, dizendo que muito melhor empregado seria nelles do que nelle. (apud HOLLER, 2006, v.2, p.141)

São vários os pontos a ressaltar. Primeiramente, o uso intercalado de canto de órgão, cravo e flautas. Não sabemos se realizavam o mesmo repertório, mas como tocavam em sequência, é possível que todos fizessem música polifônica. Blasques diz que os meninos tocavam "mediocrementemente", ou seja, tocavam medianamente, como estudantes que eram, e assim conquistavam a empatia do público presente. Seria muito diferente das audições de crianças que vemos hoje em dia?

Outro dado importante que retiramos deste e de outros relatos é o nome do professor dos meninos: Padre Antonio Rodrigues (1516-1568). Nascido em Lisboa, foi primeiramente soldado em expedições na Argentina e Paraguai, tendo passado por Buenos Aires (1536) e Assunção (1537). Provavelmente foi em Assunção que conheceu Juan Gabriel Lezcano (também conhecido como Nuño Gabriel ou Juan Gabriel Lazcano), padre espanhol, fundador de uma escola para meninos (filhos de índios e de espanhóis) onde se ensinava música e se realizavam peças teatrais de sua própria autoria. O trabalho de Lezcano deve ter inspirado o Padre Rodrigues a realizar semelhante empreitada em terras brasileiras, alguns anos mais tarde.

Rodrigues ingressou na Companhia de Jesus em 1553 e logo acompanhou Nóbrega na fundação da Aldeia de Piratininga (SP) e em outras aldeias do sul e da Bahia. Dominando a língua nativa, tornou-se o primeiro Mestre-Escola em Piratininga. Era reconhecido como ótimo cantor e flautista. Ordenou-se padre em 1562. Segundo Leite, a autoridade do Pe. Rodrigues para

com os índios provinha "não só dos seus antecedentes sertanistas e de os tratar bem, mas também de lhes dar a natural satisfação de fazer que os filhos brilhassem nos coros de canto e de flauta, que organizava por toda a parte, e exhibia nas Aldeias, e até nas festas solenes das cidades" (1953, p.247).

De fato, vamos encontrar menções ao Pe. Antonio Rodrigues em outros relatos. Na já mencionada **História da fundação dos Colégios do Brasil**, o autor diz que o Pe. Rodrigues, falecido em 1568 aos 52 anos, foi um dos que mais contribuiu para a conversão dos índios nas aldeias da Bahia; sabia cantar e tocar flauta "com que causava muita devoção nos gentios"; ensinou muitos meninos que posteriormente cantavam e tocavam nas missas das aldeias (apud HOLLER, 2006, v.2, p.357). Nas vésperas da primeira missa celebrada na Igreja da Aldeia do Rio Vermelho (BA), narrada no **Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557** e aqui já mencionada, o responsável por coordenar o cântico de meninos e o de flautas foi o Pe. Rodrigues.

Pelos argumentos expostos anteriormente, acreditamos que a flauta utilizada pelo Pe. Rodrigues era a flauta doce. Para além de seu instrumento ser sempre nomeado como *flauta*, que como vimos era o termo corrente para flauta doce, o padre organizava coros de flautas, possivelmente usando instrumentos de tamanhos diferentes reunidos em *consorts*. No relato de Blasques, que vimos anteriormente, chama atenção a presença de um mercador com "um terno de flautas muito bom", que resolveu doar aos meninos índios. É muito provável que este trio fosse formado por flautas doces de tamanhos distintos, mas de mesma origem. Vale ressaltar aqui as ponderações de Monteiro sobre a fabricação e aquisição de flautas no período:

Um aspecto relevante, que não pode deixar de se ter em conta no caso do fabrico dos sopros, prende-se com a não uniformização de temperamento nem de diapasão nesta época. Estas circunstâncias implicavam que um grupo de instrumentos, para tocar em conjunto, tivesse que estar afinado com esse objectivo, dando origem a que o encomendador, necessariamente, tivesse que comprar um jogo completo ao fabricante. (MONTEIRO, 2010, p.28)

Com exceção do Pe. Rodrigues, os relatos não mencionam outros nomes de responsáveis pelo ensino de flauta aos meninos³². Um deles, entretanto, traz uma interessante informação: trata-se da **Ânuia da Província do Brasil dos anos 1602 e 1603**, do Padre Luís Figueira (s/l, 1604), que narra episódios ocorridos no Colégio do Rio de Janeiro. Ao relatar o desejo de muitos índios de serem batizados, especialmente quando adoeciam, o autor escreve:

Um deles, enquanto estava doente, é visitado por outro, [que lhe] recomenda que não tenha medo. Ele diz então: “Não tenho medo, pois vi com estes meus olhos Padre José Anchieta assim como Padre Eduardo Fernandes da Sociedade tocarem docemente as tíbias (os dois que de notória santidade haviam falecido)” (apud HOLLER, 2006, v.2, p.226, traduzido por Adriano Scatolin e Tiago Augusto Napoli).

A citação é muito interessante por sugerir que os padres José de Anchieta e Eduardo Fernandes tocavam flauta. Porém a imagem descrita pelo índio agonizante pode ter sido apenas uma alegoria do paraíso. O citado Pe. Eduardo Fernandes, do qual quase nada sabemos, segundo catálogo da ARSI³³, faleceu na Bahia em 1604 (José de Anchieta faleceu em 1597).

Finalmente, não podemos deixar de refletir o quanto a flauta doce pode ter sido adequada ao processo de educação musical e cristã dos meninos índios. Afeitos à música e acostumados com os sons de suas próprias flautas, é factível supor que tenha havido empatia pelo instrumento europeu, o que teria facilitado seu ensino pelo Pe. Rodrigues e seus companheiros de ordem.

2.3.2. A educação musical nas casas e colégios

Nos primeiros anos de atuação no Brasil os jesuítas preocuparam-se em formar escolas de educação elementar, as chamadas casas de ler e escrever. Coube ao padre Manoel da Nóbrega a tarefa de organizar o ensino nestas casas, futuros colégios. Isso ocorreu logo após a chegada dos

³² Segundo Leite (1953, p.64), os principais padres e irmãos músicos que atuaram no Brasil foram: Leonardo Nunes (?-1554), João de Azpilcueta Navarro (?-1557), Salvador Rodrigues (1515-1553), Antonio Rodrigues (1516-1568), Antonio Dias (1539-1623), Banabé Telo (1542-1590), Eusébio de Matos (1629-1677?), Inácio de Azevedo (1629-1685), Antonio Maria Gorzoni (1627-1711), Diogo da Costa (1652-1725), Pedro de Matos (1664-1725) e Manuel de Leão (1684-1760).

³³ ARSI – Archivum Romanum Societatis Iesu. Trata-se do arquivo da Companhia de Jesus, armazenado em Roma.

primeiros meninos do Colégio dos Órfãos de Lisboa, que vieram ao Brasil para ajudar os jesuítas no processo de catequização. Como já vimos, as casas eram destinadas aos órfãos, aos mamelucos e aos filhos de caciques (NUNES, 2008, p.6).

As práticas instituídas por Nóbrega e demais padres, tanto para a catequese quanto para o ensino elementar, foram baseadas em suas experiências anteriores na Europa e, principalmente, nas observações *in loco* a partir da receptividade dos índios frente a suas ações. Afinal, quando chegou ao Brasil em 1549, a Companhia de Jesus ainda não havia produzido ou aprovado oficialmente nem um catecismo unificado, nem um plano pedagógico formal³⁴.

Na Europa, os colégios jesuítas ensinavam primeiro o latim elementar, para assim introduzir as orações básicas (*Ave Maria, Pater Noster*), que as crianças certamente já conheciam das missas. Num segundo momento dedicavam-se ao ensino formal da língua vernácula, ou seja, da língua materna das crianças. O ensino da língua vulgar, sobretudo o ensino da leitura, estava relacionado com a educação social dos alunos. Kate van Orden explica que eram usados para este fim manuais de boas maneiras para crianças, como traduções dos livros de Erasmo de Roterdã e Castiglione³⁵ (2006, p.212).

No Brasil, considerando que os meninos índios não falavam português e não tinham nenhuma referência de liturgia, o processo foi invertido. Primeiramente eram introduzidas noções básicas da língua portuguesa; depois, se possível, ensinava-se latim. Invariavelmente os padres precisavam aprender

³⁴ A primeira doutrina em português de um padre jesuíta, a do Pe. Marcos Jorge, foi publicada em 1566 (**Doctrina Christaa ordenada a maneira de Dialogo para ensinar os meninos**. Lisboa: Francisco Correa, 1566); outra importante doutrina, do Pe. Diego de Ledesma, em língua italiana, foi publicada em Roma no ano de 1573 (**Doctrina Christaa ordenada a maneira de Dialogo para ensinar os meninos**. Lisboa: Francisco Correa, 1566). Mesmo o trabalho do padre espanhol Juan de Ávila, que tanto influenciou os jesuítas, só foi publicado oficialmente em 1554 (**Doctrina cristiana que se canta**. Valencia, 1554). Como veremos, alguns outros catecismos, não jesuítas, haviam sido publicados anteriormente, e certamente as instruções e os textos constantes nestas doutrinas e na dos jesuítas já eram praticados por seus autores e discípulos antes de serem formalizados nas publicações, servindo como modelos para a evangelização nas colônias. O Concílio de Trento (1545-1563), fundamental para definir as diretrizes da Igreja Católica e ordens subordinadas, ainda estava em curso, com muitos pontos passíveis de discussão. No plano pedagógico, as primeiras instruções de Loyola foram redigidas em 1556 e a *Ratio Studiorum* foi publicada somente em 1598.

³⁵ ERASMUS ROTERODAMUS, Desiderius (Erasmo de Roterdã). **De civilitate morum puerilium libellus**. Basiléia: Froben, 1530; CASTIGLIONE, Baldassare. **Il libro del cortegiano**. Veneza: Aldine, 1528.

as línguas nativas para estabelecer um canal de comunicação; alguns chegaram mesmo a traduzir os catecismos para estas línguas, conforme veremos adiante.

Nos primeiros anos de atuação dos jesuítas no Brasil, a doutrina era realizada com o auxílio dos “línguas”, como eram chamados os padres e irmãos que aprendiam as línguas nativas e iam fazendo traduções do que era essencial para a catequese. Segundo Barros:

Esse grupo de jesuítas “línguas” não tinha o perfil do quadro jesuítico vindo da Metrópole. Uma boa parte dos irmãos “línguas” admitidos no Brasil no século XVI teve de ser encaminhada para ordenação com pedidos de dispensas por motivos variados. O pedido de dispensa para ser ordenado padre apontava para o fato de que aquela pessoa não correspondia ao perfil requerido pela metrópole, mas ainda assim se pleiteava sua entrada ou promoção na Ordem, por dominar o tupi (BARROS, 2008, p.10).

Foram provavelmente estes primeiros textos traduzidos pelos “línguas” ao tupi os utilizados por Manoel da Nóbrega quando descrevia a rotina da catequese e das atividades nas casas e colégios da Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Dentre estes textos, Cardoso menciona a prática de orações cantadas, como o Pai Nosso (1992, p.25).

Um dos melhores “línguas” era o Pe. Pero Correia, ex-colono e ex-escravista. Levava a pregação aos índios da mesma maneira que os pajés, narrando-lhes as histórias e os mistérios da fé no período da madrugada, com a tribo reunida. Já em 1550 o Pe. João de Azpilcueta Navarro, outro importante “língua” escreve aos padres e irmãos de Coimbra que, além de doutrinar os índios na língua nativa, havia adaptado o *Pater Noster* para a música dos índios (TINHORÃO, 2000, p.27; CASTAGNA, 1994, p.2). Os meninos órfãos de Lisboa reforçaram esta prática: em um primeiro momento, atraíram os curumins com suas cantigas devotas, mas sabemos de um relato de Manoel da Nóbrega ao Pe. Simão Rodrigues, datado de 1552, que as crianças portuguesas já haviam se acostumado a cantar música indígena com letra devocional em tupi, e a tocar os instrumentos dos nativos (TINHORÃO, op. cit., p.28-29).

Tal iniciativa recebeu críticas veementes por parte do bispo D. Pedro Fernandes Sardinha, que não tardou a reportar o fato aos superiores em Portugal em carta de 1552, mesmo ano que chegou à Bahia. Sua postura gerou desconforto com o Pe. Nóbrega, que defendia as práticas adotadas até então,

mas acabou por surtir efeito: quando o Pe. José de Anchieta chegou ao Brasil, em 1553, ao que tudo indica já estava proibido o uso de música e instrumentos indígenas para a catequese (CASTAGNA, 1994, p.5).

Parece-nos que a chegada de José de Anchieta foi de suma importância para a implementação de práticas mais unificadas e, principalmente, mais adequadas aos princípios definidos recentemente pela Companhia de Jesus. Anchieta rapidamente obteve domínio do tupi e, com o falecimento de Pero Correia em 1554, se tornou-se o principal “língua”. Mas, ao contrário dos outros que exerciam esta função, havia estudado gramática e letras superiores em Portugal, de maneira que pôde compreender e registrar as principais regras de gramática do tupi. Escreveu diversos textos nesta língua, como a **Instrução in Extremis** (preparação para o batismo), **Instrução de Catecúmenos** (formação dos curumins) e outros mais. Sua **Doutrina Cristã**, que chegou a ser aprovada para impressão em 1594 mas acabou não publicada, é a compilação de vários textos escritos desde 1555, alguns de sua autoria e outros originalmente escritos pelos Pes. Azpilcueta Navarro e Pero Correia, revisados em seu conteúdo cristão pelos padres Manoel da Nóbrega e Luís de Grã e revisados em sua tradução para o tupi por Anchieta (CARDOSO, 1992, p.25-27).

Anchieta foi também importante para a difusão da música na catequese. Além das orações cantadas, prática comum na colônia, Anchieta compôs, ou compilou de autores diversos, cantigas devotas em tupi e conversões de cantigas ibéricas profanas em devocionais, a partir de pequenas alterações nos textos portugueses. Segundo Castagna:

Anchieta registrou, ao lado de alguns textos, o nome de cinco melodias ibéricas, todas já desconhecidas: “*Canção do moleiro*” (canção), “*El ciego amor*” (cantiga), “*Quien tiene vida en el cielo*” (cantiga), “*O sem ventura*” (toada) e “*Querendo o alto Deus*” (cantiga). O emprego de melodias pré-existentes foi informado somente por Anchieta, mas é um indício de que o processo deveria ser comum no século XVI (CASTAGNA, 1994, p.7).

De fato, ambas as práticas, a de converter melodias profanas em devocionais e a de compor cantigas devotas, parecem ter sido comuns entre os padres, como se constata vez ou outra nos relatos e cartas. Já o uso de

catecismos cantados está bem documentado e foi constante em toda a atuação dos jesuítas, ainda que a música fosse transmitida apenas oralmente.

Kennedy afirma que os catecismos cantados são um dos mais antigos e eficazes métodos adotados pela Companhia de Jesus no processo de evangelização. Segundo este autor, os jesuítas seguiram e adaptaram tradições vindas de outras ordens, como o uso de laudas italianas pelos Franciscanos no século XV (2007, p.3). Ao final deste mesmo século, Filippi já identifica na Espanha a prática de ensino da doutrina cristã com música às crianças (2015, p.3).

Foi na Espanha, aliás, que os catecismos cantados foram primeiramente publicados. Filippi e Vicente mencionam a anônima **Cartilla para enseñar a leer los niños. Con la doctrina christiana que se canta Amados hermanos**³⁶, publicada em 1529 e reeditada várias vezes, como sendo a primeira do gênero (FILIPPI, 2015, p.3; VICENTE, 2007, p.4).

Embora fosse essencialmente uma cartilha, destinada a ensinar leitura, escrita e operações matemáticas elementares, a *Cartilla* também ensinava orações e a doutrina cristã, o que demonstra que a educação formal das crianças estava diretamente relacionada à sua catequização e que, frequentemente, cartilhas e catecismos traziam conteúdos similares.

Apesar da indicação das “coplas que se cantan” *Amados hermanos*, nenhum exemplar desta cartilha sobreviveu com música. Provavelmente ela era transmitida oralmente, como ocorria com boa parte do repertório monódico da Idade Média, a exemplo dos *goigs* (gozos) catalães (VICENTE, 2007, p.5), ou das cantigas ibéricas.

Após a *Cartilla*, foram publicados na Espanha os catecismos cantados de Andrés Flórez³⁷ e Juan de Ávila³⁸, além de mais uma doutrina anônima³⁹. Estes pequenos livros, com poucas páginas e normalmente publicados em formato de bolso, foram amplamente usados e difundidos, não só

³⁶ Está disponível na internet uma reedição desta cartilha publicada em Pamplona por Mathias Mares em 1606. Este facsimile foi publicado pela editora americana De Vinne em 1902 e está disponível em: <<https://archive.org/details/cartillaparaense00newy>>.

³⁷ FLOREZ, Andrés. **Suma de toda la doctrina Cristiana en coplas**. Granada, 1557. Vicente menciona uma edição de 1546 e afirma que podem ter existido edições anteriores (2007, p.6)

³⁸ AVILA, Juan de. **Doctrina cristiana que se canta**. Valencia, 1554.

³⁹ DOCTRINA christiana que se canta Oydno vos por amor de Dios. Valencia: Pedro de Huete, 1574.

na Espanha como em toda a Europa. Serviram de base, posteriormente, para as publicações jesuítas utilizadas nas missões.

A doutrina do padre espanhol Juan de Ávila (1500-1569) foi a que mais teve repercussão junto à Companhia de Jesus. Ávila era conhecido por sua eficácia como catequista. Atuou em missões católicas no México e, de volta à Espanha, fundou escolas e universidades. Teve vários discípulos que, incentivados por ele, posteriormente se tornaram jesuítas.

Sua doutrina serviu de base para o primeiro catecismo jesuíta publicado na Itália, **Modo per insegnar la dottrina christiana**⁴⁰, do padre espanhol Diego de Ledesma (1519-1575). Ledesma lecionou no colégio dos jesuítas em Roma desde o final da década de 1550; considera-se que o plano de estudos que lá implantou foi a base para a *Ratio Studiorum* dos jesuítas.

Ledesma já havia percebido a excelente aliada que seria a música no ensino da doutrina, afirmando que as crianças gostavam de aprender canções devotas. Chegou a descrever em detalhes a maneira como ensinava: primeiramente ele mesmo cantava, depois ouvia cada criança, e quando se assegurava de que todas sabiam a música, deixava que cantassem em grupos de 2 a 4, para então partir para outra canção (O'REGAN, 2014, p.439). O ato de cantar era direcionado à doutrina em todos os momentos: quando quisessem cantar, as crianças deveriam praticar as canções devotas, e não as "canções ruins", para assim servirem de exemplo a todos os católicos. Como bem observou O'Regan: "Aqui podemos ver o autêntico programa Jesuíta de alcançar primeiramente as crianças e usá-las para reformar seus pais e o resto da sociedade (...) "⁴¹ (2014, p.439. Tradução nossa).

Em 1576 Ledesma publicou uma coletânea de laudas e canções espirituais⁴² em anexo à revisão de sua doutrina. Kennedy acredita que ele tenha sido influenciado pela publicação, em 1563, de **Il primo libro delle laudi**, do compositor italiano Giovanni Animuccia (2007, p.3)⁴³. É interessante notar que,

⁴⁰ LEDESMA, Diego de. **Modo per insegnar la dottrina christiana**. Roma: Antonio Blado, 1573.

⁴¹ "Here we can see the very Jesuit programme of reaching the children first and using them to reform their parents and the rest of society..."

⁴² LEDESMA, Diego de. **Lodi e canzoni spirituali per cantar insieme con la dottrina christiana**. Milão: Pacifico Pontio, 1576.

⁴³ No **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (editado por Stanley Sadie), encontramos a seguinte definição de *lauda*, no verbete de autoria de Blake Wilson: "o principal gênero de canção religiosa não litúrgica na Itália durante a alta Idade Média e Renascença"

neste momento, ao repertório da doutrina, escrito com poucas e repetitivas notas, em ritmo simples, para ser fácil de aprender e memorizar, Ledesma acrescenta um repertório um pouco mais elaborado, composto a partir de textos poéticos sacros, e desdobrado em até quatro vozes.

Em 1566 foi publicado o primeiro catecismo jesuíta em língua portuguesa, **Doutrina Cristã**, de autoria do Pe. Marcos Jorge com colaboração do Pe. Inácio Martins⁴⁴. O texto em diálogo e as indicações ao canto são algumas das características presentes na doutrina que revelam sua afinidade com as ideias do padre espanhol.

Segundo Barros (2008, p.8), “O catecismo de Marcos Jorge surgiu com status de texto oficial por parte da Companhia de Jesus em Portugal”; sua primeira edição foi também financiada pela Coroa. O sucesso obtido por esta doutrina se faz perceber pelas diversas reedições em Portugal e traduções para outras línguas⁴⁵.

Não se sabe ao certo quando a Doutrina chegou ao Brasil, mas é provável que os padres já a conhecessem mesmo antes de ser publicada em Portugal, talvez pelo acesso a cópias manuscritas⁴⁶. Serafim Leite identificou, em uma carta de 1564 do Pe. Antonio Blasques à metrópole, o pedido para que enviassem a doutrina “que alla agora se enseña por preguntas y respuestas”, que seria uma menção ao catecismo de Jorge (LEITE, 1956, vol. IV p.68-69 apud BARROS, 2001, p.19). É certo que até 1574 algum exemplar chegou na colônia,

(tradução nossa). Originalmente monódica, foi amplamente praticada pelas ordens mendicantes, como a dos Dominicanos e Franciscanos. As laudas de Animuccia são em sua maioria a 3 vozes, com escrita homofônica e estrutura similar a outros gêneros polifônicos populares, como a *frottola*.

⁴⁴ As edições mais acessíveis hoje são as do século XVII. Há um exemplar de 1616 digitalizado disponível em: <http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb11291029_00001.html> e outro de 1655, com textos das ladainhas e cantigas devotas, disponível em: <<http://purl.pt/24091>>, cuja referência é: JORGE, Marcos; MARTINS, Inacio. **Doctrina Christam**. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1655. Recentemente (julho/2016) a Editora Paulus publicou uma nova versão comemorativa da doutrina, baseada na edição ilustrada de 1616, com notas do Dr. José Miguel Pinto dos Santos e reprodução do fac-símile, à qual infelizmente não tivemos acesso. Mais detalhes em: <<http://paulus.pt/doutrina-crista-catecismo-classico>>.

⁴⁵ Edições portuguesas: 1602, 1609, 1614, 1616, 1648, 1710, 1732, 1785, 1828, 1830 (FERNANDES-VIEIRA, 1981, p.179 apud BARROS, 2001, p.14). Edições em outras línguas: tamul (Índia), 1579; japonês, 1592; konkani (Índia), 1622; kikongo (Congo), 1624. A tradução não publicada para o tupi pelo padre Leonardo do Vale foi realizada em 1574 (BARROS, 2001, p.15-19).

⁴⁶ Cardoso supõe que ela tenha sido trazida ao Brasil pelo visitador Inácio de Azevedo, em 1566 (1992, p.35).

pois neste ano a doutrina foi traduzida para o tupi pelo Pe. Leonardo do Vale. Essa tradução não foi publicada e, infelizmente, o manuscrito original se perdeu.

Além desta tradução, outros catecismos em línguas indígenas foram ainda produzidos no Brasil por padres jesuítas, todos eles contendo partes em diálogos e orações destinadas ao canto. Em 1618 foi publicado o **Catecismo na Lingoa Brasilica**, de Antonio de Araújo, com reedição corrigida e atualizada por Bartolomeu de Leão, em 1686⁴⁷. Em 1678, publicou-se o **Compêndio de Doutrina Christã na lingua Portuguesa, & Brasilica**, de João Felipe Bettendorf.

O último catecismo do século XVII, este na língua cariri, foi o de Lodovico Vincenzo Mamiani delle Rovere, **Catecismo da doutrina Christã na Lingua Brasilica da Nação Kiriri**, publicado em 1698⁴⁸. Este catecismo é de especial interesse para a musicologia porque é o único que reserva espaço para a notação musical das cantigas devotas. Infelizmente, nenhum exemplar foi encontrado com partituras, pois elas não foram impressas em todas as cópias (CASTAGNA, 1994, p.11).

Dos trabalhos de Juan de Ávila que mais reverberaram junto à Companhia de Jesus, destacamos a **Doctrina cristiana que se canta** (1554), já citada, e as diretrizes expostas em seu **Memorial II para o Concílio de Trento** (1561), texto encomendado pelo arcebispo de Granada para circular durante o período tridentino. Foi neste memorial que Ávila sugeriu o uso do diálogo como forma de texto para a doutrina, método que se provou particularmente eficaz com as crianças (BARROS, 2008, p.5-6).

Mas se Ávila recomendava o uso de diálogos como uma maneira de recapitular o conteúdo ensinado, em que o mestre fazia perguntas aos discípulos ao final de uma lição, nos catecismos jesuítas os diálogos se tornaram a "forma central de ensino da doutrina", nas palavras de Barros (2008, p.15).

A eficiência dos diálogos de pergunta e resposta no ensino da doutrina se justifica pela facilidade de memorização dos meninos índios, acostumados que estavam com o uso da oralidade no aprendizado de todas as

⁴⁷ Esta reedição está disponível em: <<http://purl.pt/14250/3/#/0>>

⁴⁸ Disponível em: <<https://archive.org/details/catecismodadoutr00mami>>

atividades. De fato, os meninos que melhor memorizavam os textos ganhavam prêmios. A declamação da doutrina, seja nos diálogos ou na leitura do catecismo, fazia parte da rotina das crianças.

A evangelização não ficava restrita às escolas. O ritual incluía sair em procissão pelas ruas para chamar os meninos faltosos e para impregnar o ambiente com as mensagens contidas nas ladainhas. Cândida Barros encontra em Inácio Martins a descrição das atividades:

começaria pela oração da Ave-Maria, cantada com todos os participantes em joelhos. Depois saíam em procissão com bandeira de Nossa Senhora, com o padre ou o irmão na frente, tocando uma campainha para chamar as crianças. A procissão deveria ir em direção à igreja ou à praça pública cantando ladainhas. Na chegada à praça, a doutrina tinha início pelas orações ditas com os meninos. (BARROS, 2008, p.18)

Assim como a declamação dos textos, também a música estava presente em todas as etapas. Começando pelas orações cantadas, passando pelas ladainhas nas procissões e culminando com o canto de órgão nas missas.

Podemos dizer que praticamente todo esse repertório era aprendido de memória pelos meninos. Tal metodologia utilizada pelos jesuítas não se restringia às colônias; nos colégios europeus também se encontram evidências do uso de diálogos e aprendizado de canções de memória, como explica Orden, sobre o ensino da doutrina na França:

Muito [do repertório devoto], se não todo ele, poderia ser aprendido oralmente em aulas que operavam usando a metodologia de diálogos típica da catequese: perguntas sucintas, respostas memorizadas e instrução oral. Assim como as respostas cantadas na missa, que todas as crianças deveriam aprender, essas canções parecem ter sido projetadas para ser ensinadas e cantadas de memória⁴⁹. (ORDEN, 2006, p.232-233)

Ao transpor boa parte desta música para as flautas nas missões brasileiras, acreditamos que os jesuítas não pretendiam apenas proporcionar uma variação timbrística ao repertório. Por ser de relativa facilidade de aprendizado e

⁴⁹ "Much if not all of this might have been learnt by ear in classes that operated using the dialogic methods typical of catechistic teaching: succinct questions, memorised responses and oral instruction. Like the sung responses at Mass that all children were expected to learn, these songs seem designed to be taught by rote and sung from memory."

conquistar o apreço das crianças, habituadas que estavam às flautas indígenas, a flauta doce poderia ser rapidamente assimilada por elas e usada como uma espécie de instrumento uniformizador da resposta à doutrina. A barreira da língua e a compreensão real do conteúdo cristão eram algumas das maiores dificuldades enfrentadas pelos padres – mas a realização da música pelas flautas de certa forma minimizava tais obstáculos e proporcionava a sensação de êxito na atividade missionária.

Isso fica evidente ao se analisar alguns relatos, como a **Carta para o Padre Provincial de Portugal** (Bahia, 1565), de Antonio Blasques, que mencionamos anteriormente. Ao afirmar que, para o Bispo e demais autoridades eclesiásticas presentes, “todo o regozijo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as suas flautas [...] porque nisto parece que punham muita parte do seu contentamento”, Blasques evidencia um aparente descaso com a real assimilação da doutrina pelos curumins, e a valorização dada à capacidade de reproduzir o repertório em conjunto, mostrando organização e obediência a seu mestre.

2.3.3. Repertório

Muito embora em nenhum catecismo em língua indígena e também em nenhuma edição do catecismo português de Jorge e Martins constem partituras, é possível identificar diferentes categorias de música para cada texto e função na doutrina por meio de comparação com obras semelhantes publicadas no mesmo período. Interessa-nos particularmente as ladainhas, laudas, cantigas e hinos, como o *Te Deum*.

Na edição de 1603 da *Dottrina* do padre Diego de Ledesma, publicada em Nápoles⁵⁰, encontramos a partitura de uma *Ave Maria* (Exemplo 1). A melodia tem extensão restrita, com muitas notas repetidas; os versos são acomodados em fórmulas melódicas que remetem à tradição dos salmos.

⁵⁰ LEDESMA, Diego. **Dottrina Christiana...alla quale nuovamente vi sono aggiunte molt'altre lodi spirituale...con l'aria que si cantano**. Napoli: Tarquinio Longo, 1603.

Exemplo 1: Primeira parte da *Ave Maria*. Diego de Ledesma, **Dottrina Christiana**, 1603, p.265.

Por conta de seu caráter declamatório, a transposição instrumental desta oração é desfavorável. Já a melodia do exemplo 2 poderia facilmente ser executada em um instrumento como a flauta.

Trata-se de uma ladainha portuguesa do século XVII, gênero que é frequentemente cantado nas procissões. Ela tem linhas melódicas fluentes e versos simétricos, proporcionando uma estrutura formal bem regular. Não há variações rítmicas nem melismas, a melodia se adequa aos textos das diversas estrofes.

Exemplo 2: *Digna laude*. Soror Maria do Baptista, **Livro da fundação do Mosteiro do Salvador da cidade de Lisboa**. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618, Livro 3, fls.122v-123 (transcrição nossa).

Embora o exemplo não pertença a uma publicação jesuíta, é bastante provável que se assemelhe às ladainhas conhecidas pelos padres inacianos e levadas posteriormente à colônia.

Também em Ledesma encontramos uma série de partituras de laudas, todas elas com indicações de outros textos que poderiam ser cantados com aquelas mesmas músicas. Elas são monódicas, com exceção da última, *Nell'apparir del sempiterno Sole*, a quatro vozes. A escrita é homorrítmica, com o

rítmo ajustado à prosódia do texto. Todas as vozes têm tessitura estreita, sem grandes saltos intervalares. As linhas do *canto* e *basso* são praticamente em terças paralelas, indicando uma técnica semelhante ao *fauxbourdon*.

Canto
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'à me - za not - te più...

Alto
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'à me - za not - te più...

Tenore
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'à me - za not - te più...

Basso
Nell' Ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le, Ch'à me - za not - te più...

7
C
ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

A
ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

T
ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

B
ri - lu - ce in tor - no, Che l'al - tro non fa - ria di me - zo gior - no.

Exemplo 3: *Nell'apparir del sempiterno sole*. Diego de Ledesma, *Dottrina Christiana*, 1603, p.286-288⁵¹.

O *fauxbourdon* francês, derivado do *faburden* inglês, é uma técnica de harmonização, normalmente improvisada, sobre uma melodia pré-dada, praticada entre os séculos XV e XVII. Geralmente esta melodia principal é reproduzida uma quarta justa acima, por uma voz mais aguda, e uma terça abaixo, por uma voz mais grave; ou ainda a melodia fica na voz de cima, sendo replicada uma terça e uma sexta abaixo pelas vozes mais graves. Porém, na Itália e na Península Ibérica esta técnica era um pouco distinta, como explica Mário Marques Trilha (2011, p.38):

O falsobordão, *falsobordone* em italiano, *favordone* ou *fabordón* em espanhol, consiste (como na sua adaptação para tecla) em uma

⁵¹ Transcrição realizada por nós. No original, a última nota do *basso* é um *mi*².

realização a quatro vozes, homofônica e com os acordes maioritariamente em estado fundamental, não sendo equivalente ao *fauxbourdon* francês, de terceiras e sextas paralelas.

Assim, em Portugal e Espanha o falsobordão, ou fabordão, era comumente realizado em acordes com terças e quintas paralelas em relação ao baixo.

Marcos Holler, citando Murray Bradshaw, explica que

o fabordão encaixava-se perfeitamente nas idéias do Concílio de Trento sobre a música litúrgica, pois era um repertório constituído basicamente de peças corais, homofônicas, construídas sobre melodias do canto gregoriano, tornando-se por essas características a prática musical mais comum nos colégios jesuíticos na Europa, embora nenhum exemplo tenha sido preservado. (HOLLER, 2006, p.137-138).

É interessante perceber que a técnica do fabordão poderia ser realizada com flautas doces de maneira extremamente simples. Ao se realizar a melodia principal em flautas com centros tonais distintos, separadas por um intervado de quinta – por exemplo, uma alto em sol e uma tenor em dó, ou uma tenor em dó e uma baixo em fá –, utilizando-se exatamente o mesmo dedilhado, obtém-se de imediato a reprodução dela em quintas paralelas. Bastaria que um terceiro instrumento fizesse a terça, em uma voz intermediária, e assim teríamos uma realização em fabordão semelhante à descrita e praticada em Portugal e Espanha, ou seja, com acordes em estado fundamental.

Voltando ao exemplo acima, se pensarmos que ele seria semelhante ao repertório polifônico praticado nas colônias, podemos imaginar que as crianças não teriam dificuldade em aprender (memorizar) a linha do *canto*; aquelas que prosseguissem seus estudos musicais poderiam aprender as outras vozes. E talvez as flautas ajudassem nesta tarefa.

O trecho poderia perfeitamente ser tocado em um quarteto de flautas doces. Usando um *instrumentarium* usual do período, como um descante em dó ou ré, um alto em sol (ou dois altos em sol), um tenor em dó e um basset em fá, a música soaria uma oitava acima do que está escrito, mas a tessitura estaria bastante adequada. De fato, o uso das flautas em conjunto com as vozes

poderia ajudar na precisão da afinação; sem o canto, a música serviria à missa, como *canto de órgão*.

Exemplo semelhante é o *Te Deum* em língua francesa do padre jesuíta Michel Coyssard, pertencente à coletânea **Paraphrase des hymnes et cantiques spirituelz**⁵². Tendo lecionado em colégios jesuítas em Paris, Avignon e Lyon, Coyssard era um grande adepto do uso da música na doutrina das crianças. Ele sugere que as partes de soprano dos hinos sejam destacadas da polifonia, para que pudessem ser ensinadas mais facilmente aos pequenos.

The image displays a musical score for a four-part vocal setting of the Te Deum. The first system includes parts for Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "O Bon Dieu, nous te be - nis - sons, Et grand Seg - neur te oon - fes -". The second system, starting at measure 9, continues the text: "sons: Tou - te la terre humble t'ho - nore, Et en cent de - vo - tes...". The notation is in French lute tablature style, with a treble clef for Superius and a bass clef for the other parts. The time signature is 3/4.

Exemplo 4: *Te Deum laudamus*. Michel Coyssard, **Paraphrase des Hymnes et Cantiques spirituelz pour chanter avecque la Doctrine Chrestienne**. Lyon, 1592, fls. 25-26 (transcrição nossa).

⁵² COYSSARD, Michel. *Paraphrase des Hymnes et Cantiques spirituelz pour chanter avecque la Doctrine chrestienne*. Lyon: Jean Pillehotte, 1592. In: ORDEN, Kate van. **Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France**. Early Music History, Cambridge, v. 25, p. 209-256, 2006.

Tal como no exemplo anterior, a escrita é homorrítmica, com ritmo bem regular e repetitivo, porém as mudanças de compasso proporcionam variações de acentos. A linha do soprano é fluente e bastante aguda, provavelmente destinada às crianças pequenas. Este trecho também funcionaria bem em um quarteto de flautas doces, usando uma flauta soprano em dó ou ré para a linha mais aguda (lembrando que a música soaria uma oitava acima). A realização do *Te Deum* é descrita em diversas cartas jesuítas do Brasil. Na do padre provincial Henrique Gomes ao padre assistente Antônio de Mascarenhas, redigida na Bahia em 1614, há menção ao uso de charamelas e flautas:

[...] mais adiante nos esperavam os meninos e mancebos solteiros, a que chamam moços da escola, por todos aprenderem nela até serem casados. Estes costumam, em os recebimentos dos Provinciais e Visitadores, ir diante com danças por baixo de arcos triunfais, cobertos de ramos frescos até os meterem na Igreja, a qual achamos tão cheia de gente como em o mais solene dia de festa, e tal parecia êste com a boa música do *Te Deum Laudamus*, som das charamelas, frautas, etc. (GOMES, 1614, p.18-19, apud HOLLER, 2006, v.2 p.155).

O último exemplo traz um excerto da cantiga profana *Venid a suspirar*, com texto convertido em devocional pelo Pe. José de Anchieta⁵³. No primeiro segmento, aqui apresentado, a escrita é bastante similar aos exemplos anteriores: homorrítmica, com melodia do soprano fluente e de fácil memorização, ritmo subordinado ao texto. O contraponto que surge na segunda parte não representa empecilho para a memorização das vozes, pois trata-se de imitação da voz principal.

A cantiga poderia ser perfeitamente tocada em um trio de flautas doces (alto em sol, tenor em dó e basset em fá), sempre soando uma oitava acima. A tessitura da voz do tiple é de apenas uma oitava, o que não deveria representar grande dificuldade para os meninos que aprendiam flauta.

⁵³ O texto de Anchieta, bem como informações adicionais sobre a cantiga, estão em: BUDASZ, Rogério. **O cancioneiro ibérico em José de Anchieta**: Um enfoque musicológico. 1996. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, p.46-47.

The image shows a musical score for three voices: Tiple (Treble), Tenor, and Baixo (Bass). The lyrics are "Ve - nid a sus - pi - rar con Je - sú,a - ma - do con Je - sú,a - ma - do,". The music is written in a simple, homophonic style with a common time signature. The Tiple part starts with a half note, followed by quarter notes. The Tenor and Baixo parts follow a similar pattern, with the Baixo part having a longer final note.

Exemplo 5: *Venid a suspirar*, anônimo do **Cancioneiro de Belém** (séc.XV-XVI). Texto do Pe. José de Anchieta (transcrição nossa).

Pela análise destes exemplos, deduzimos que o repertório polifônico que servia à catequese poderia ser facilmente adaptado a *consorts* de flautas doces e realizado como *canto de órgão* nas missas. O primeiro passo seria a transposição de ladainhas e melodias que os meninos bem conheciam às flautas menores; aqueles que continuavam seus estudos poderiam aprender as outras vozes e tocá-las nos instrumentos mais graves. O aprendizado era essencialmente oral e não há registros de ensino da teoria musical. Além deste repertório, é possível que a flauta doce tenha sido utilizada em outros contextos, como na realização de cânones didáticos, em autos e peças teatrais de cunho religioso e em cerimônias de láurea.

Os cânones a uníssono (ou oitava) eram ensinados para introduzir polifonia às crianças. Orden (2006, p. 233) constata que eles estão presentes em um grande número de cartilhas europeias do período e que, assim como o restante do repertório, também poderiam ser aprendidos de memória. A autora faz ainda uma interessante observação:

enquanto as canções homofônicas ensinavam as crianças a falarem juntas ao mesmo tempo e adequavam sua dicção às normas, os cânones as ensinavam a manter-se em seu lugar em circunstâncias mais complexas, a concentrar-se e a contribuir com uma única voz para a harmonia⁵⁴. (ORDEN, 2006, p.245)

⁵⁴ "And while homophonic songs taught children to speak together in time and constrained their diction to the norms, canons taught them to hold their place in more complex circumstances, to concentrate, and to contribute a unique voice to the harmony."

Podemos supor que cânones fossem também tocados pelas flautas, até porque os instrumentos ajudariam as crianças a afinar melhor e a cantar com mais segurança.

Já nos autos as flautas e outros instrumentos poderiam entrar para ajudar na cena e criar momentos mais lúdicos. Segundo Holler, “as representações teatrais são mencionadas desde as primeiras décadas da atuação dos jesuítas no Brasil até o séc. XVIII. Autos, diálogos, comédias e tragédias eram apresentados tanto em aldeias quanto em colégios” (2006, v.1, p.189). O sistema humanista de ensino adotado pelos jesuítas explorava o potencial da poesia, oratória e drama “para provocar e promover sentimentos nobres” (O'Malley, 2000, p.10). Os meninos eram educados na arte da retórica, já que a oratória tinha o poder de “mover os outros para a ação –ação como uma *boa causa*” (op.cit., p.10).

Há indicações do uso de flautas e outros instrumentos em representações teatrais realizadas em outras localidades, mais precisamente nas missões da Índia (Cochim), no século XVI (HOLLER, 2006, v.1, p.189). Não causaria surpresa supor que no Brasil também os instrumentos fossem utilizados.

Por fim, vamos encontrar indicações do uso das flautas em uma cerimônia de láurea realizada em 1578, no Colégio da Bahia. Holler observa que “as cerimônias de láurea contavam com a presença de pessoas ilustres da cidade e eram realizadas com solenidades, festejos, representação de diálogos e disputas” (op. cit., p.190). Na **Ânua da Província do Brasil de 1578**, do Padre Ludovico Fonseca (Bahia, 1578), a cerimônia de agraciamento de láurea magistral de filosofia a cinco professores é assim descrita:

Essa solenidade tão importante, até então inédita no Brasil, foi honrada com a presença do ilustríssimo governador desta província, do Reverendíssimo Bispo e de muitos outros luminares da cidade. Eles comprovaram-se em ouvir os discursos que se proferiram, os epigramas que se recitaram, o concerto musical de flautas e o som da lira. (FONSECA, 1578, apud HOLLER, 2006, v.2, p.217. Traduzido por Adriano Scatolin e Tiago Augusto Napoli).

Não sabemos qual música foi tocada na ocasião, mas provavelmente ela fazia parte do repertório polifônico da liturgia. O que se observa neste e em vários outros relatos é que a música realizada pelas flautas é

descrita com alegria e emoção, o que nos leva a imaginar o quanto ela pode ter se desenvolvido nas mãos dos pequenos curumins.

2.3.4. Origem dos instrumentos

Os instrumentos musicais utilizados pelos jesuítas, sobretudo nos momentos iniciais de contato com os índios, parecem ter sido trazidos da Europa. Segundo Monteiro (2010, p.30):

Nesta fase ainda incipiente da presença portuguesa no continente americano, os padres Jesuítas optavam pela importação dos instrumentos do reino, tal como quase tudo o que precisavam para a sua actividade missionária. Levanta-se então a questão de saber se mais tarde, com a crescente implantação dos portugueses no território, terá havido alteração dessa situação, quer com manufactura dos próprios religiosos quer dos índios cristianizados.

Esta questão ainda não foi totalmente esclarecida, pois não há informações suficientes nos textos jesuítas sobre construção de instrumentos musicais⁵⁵. Na segunda metade do século XVIII, portanto num período já bastante tardio, vamos encontrar o único relato que faz menção à manufatura de flautas. Trata-se do **Tesouro descoberto no Amazonas**, do Padre João Daniel, publicado em Lisboa (1757-1776). O autor faz a seguinte descrição: "ainda que não tem[nham] ferro, [os índios] lá tem habilidade de fabricarem as gaitas de algumas canas, ou cipós ocos, ou que facilmente largam o âmagô; e os tamburis de paos ocos, ou se é necessário os ajustam com fogo" (DANIEL, 1776, apud HOLLER, 2006, p.507).

Estas "gaitas", como já vimos, são as flautas de três furos, tocadas com tamboril, herança da colonização portuguesa. São flautas de fabricação mais simples que as flautas doces. Nota-se neste trecho a afirmação de que os índios "não têm ferro", dando a entender que não dispõem de ferramentas adequadas para o fabrico de instrumentos muito elaborados.

Na sequência deste mesmo relato, o autor descreve um tipo de flauta indígena:

⁵⁵ Encontramos uma notícia sobre construção de instrumentos de sopro em Pernambuco no século XVIII, em relato não jesuíta. Mais detalhes serão expostos no item 2.4.

Outras das suas gaitas mais afamadas são de taboca, certo gênero de canas tão grandes, e grossas, que delas se fazem ótimas escadas de 50, 60, e mais palmos de comprimento, como em seu lugar direi. São estas flautas compridas de 5, ou 6 palmos, e tão grossas, que podem servir de boas trancas aos mariolas. Chamam-nas toré, e os flauteiros para poderem animar taes almanjarras são grandes beberões (DANIEL, 1776, apud HOLLER, 2006, p.507)

A taboca (ou taquara), um tipo de bambu, é usada até hoje na fabricação de pífaros (ver fig.16). Embora produza um som bastante suave e agradável, não é a matéria-prima ideal para a construção de flautas doces. Desta forma, supomos que as flautas tenham mesmo vindo da Europa durante todo o período das missões jesuítas.

Em artigo sobre a circulação de itens materiais referentes à prática musical na América Portuguesa, Paulo Castagna chega a uma conclusão semelhante:

A prática musical na América Portuguesa envolveu uma grande diversidade de gêneros, para a qual eram necessários alguns itens materiais, em sua maioria adquiridos na Europa e distribuídos no Brasil em longas viagens por meio de navios, carroças, cavalos e mesmo a pé. Esses itens incluíam principalmente manuscritos e impressos musicais, livros litúrgicos com cantochão, tratados teóricos, instrumentos musicais e acessórios (cordas, arcos, cavaletes, etc.), papel, penas para desenho de pautas (rastrum ou rastral), tinta, etc. Até inícios do século XVIII essa dependência deve ter sido quase total, mas a partir de meados desse século iniciou-se uma lenta modificação desse processo e tais itens começaram a ser produzidos no Brasil com intensidade cada vez maior, embora nunca tenha ocorrido uma situação de total autonomia. Esse é, inclusive, um aspecto importante a ser levantado, pois a autonomia total em relação a esses objetos nunca existiu em qualquer região européia ou americana, e sua circulação de uma cidade para outra sempre foi vista como um fenômeno corriqueiro. (CASTAGNA, 2011, p.1)

De fato, a procedência europeia das flautas utilizadas pelos jesuítas pode ser comprovada logo em 1552, na **Carta do menino Diego Tupinambá Peribira Mongetá Quatiá [escrita pelo Padre Francisco Pires] ao Padre Pedro Doménech**. Nela, os meninos órfãos de Lisboa pedem à metrópole que enviem "flautas e gaitas", dentre outros provimentos, às aldeias da Bahia, pois percebem o fascínio que estes instrumentos exercem nos índios.

Sabemos que os próprios meninos órfãos, juntamente com alguns padres, como Salvador Rodrigues, chegaram a tocar instrumentos indígenas em

contextos religiosos. Tal prática foi repreendida logo em seguida, de forma que os instrumentos utilizados na catequese e demais eventos passaram a ser, se não exclusivamente, prioritariamente europeus. Assim, é natural que houvesse demanda por flautas e demais instrumentos, que certamente foram enviados nas expedições posteriores.

Mas qual seria a origem das flautas enviadas ao Brasil?

Monteiro afirma que, em Portugal, durante o século XVI, há muita documentação sobre construção de órgãos, cravos, violas de arco e de mão, harpas, cordas e percussão, mas quase nenhuma referência sobre a construção de instrumentos de sopro:

No que diz respeito à manufactura destes instrumentos os dados são igualmente escassos, conhecendo-se apenas um dos charamelas do arcebispo de Braga, João Gonçalves, identificado também como «oficial de fazer as frautas e charamelas», pago como tal entre 1538-1540 e em 1543. Encontram-se ocasionalmente músicos que tinham a seu cargo a manutenção dos instrumentos, como é o caso de dois dos charamelas de D. João III, Diogo de Valera e Bernardim Ximenes, que são referidos nas respectivas cartas de pagamento com essas funções.

A autora prossegue:

Um outro charamela de D. João III, Francisco Ximenes, recebeu em 1544 uma soma considerável da parte da rainha D. Catarina – quatro mil reais – com a incumbência expressa de «mandar fazer um tamboril e comprar umas frautas». Esta curiosa notícia tem levantado alguma discussão sobre a possibilidade de referir flautas previamente encomendadas ao construtor – que poderia ser nacional ou não – ou adquiridas a um mercador que as tivesse importado, uma vez que se iriam **comprar** (grifo nosso), e não mandar fazer. (MONTEIRO, 2010, p.26)

A autora acredita que os instrumentos de sopro utilizados neste período em Portugal eram procedentes de outros países, e que os músicos da cômte ficavam encarregados de sua manutenção.

Na Espanha, constata-se que as flautas utilizadas pelos *minestriles* também eram frequentemente encomendadas a construtores estrangeiros. Analisando inventários destes músicos profissionais, Carvalho atesta que "são vários os *consorts* descritos, três a quinze flautas de diferentes tamanhos, normalmente em caixas, com proveniência da Alemanha ou Bruxelas e onde abundam a referência a tamanhos grandes" (2010, p.24). O autor encontra

esta mesma evidência nas encomendas de instrumentos realizadas pelas catedrais ibéricas, apresentando, dentre alguns documentos, um que comprova a aquisição de flautas na Inglaterra pela Catedral de Huesca, em 1626:

"Se encomendaron a mossén Agustín Sessé, racionero de la iglesia y superintendente de la copla de los ministriles, una caja de flautas que tiene la sacristia muy buenas, en la qual caja hay ocho flautas y fuera de la caja outra grande muy buena que sirve de baxón, que en todas son nueve que la iglesia las hizo proveer de Ingalaterra, las quales dicho dia se la encomendaron para que tañesen en la iglesia com obligación de dar cuenta siempre que la iglesia las pidiese..." (Livro de Resoluções, 1626, Catedral de Huesca, apud CARVALHO, 2010, p.25).

A carência de registros sobre construtores de flautas e charamelas em Portugal e Espanha nos séculos XVI e XVII e consequente necessidade de encomendas a construtores estrangeiros nos leva a crer que os instrumentos trazidos pelos jesuítas às colônias portuguesas eram em sua maioria procedentes de outros países, sobretudo dos Países Baixos e da Alemanha, que tinham tradição no fabrico de instrumentos de sopro.

Provavelmente esta situação permaneceu inalterada até meados do séc. XVIII, como se pode constatar a partir das informações fornecidas por Alexandre Andrade em seu texto sobre a presença da flauta transversa em Portugal entre 1750 e 1850:

Em relação à construção instrumental, e apesar das oficinas portuguesas deterem uma forte tradição, nomeadamente na construção de instrumentos de teclas e cordofones, no que diz respeito aos instrumentos de sopro, concretamente à flauta transversa, os construtores portugueses continuavam a demonstrar não ter conhecimentos suficientes para poderem laborar neste tipo de instrumento [referindo-se à primeira metade do séc.XVIII] (ANDRADE, 2005, p.47).

Outro aspecto a salientar é a tendência, neste período, de se encomendar ao construtor sempre um jogo (*consort*) de flautas. Isto era necessário para se uniformizar o diapasão dos instrumentos, já que não havia uma referência padronizada na Europa. Lembramos aqui a menção a um mercador com um *terno* de flautas na **Carta para o Padre Provincial de Portugal**, do Pe. Antônio Blasques (Bahia, 1565), indicando que os instrumentos deveriam ter a mesma procedência: "*Um mercador tinha um terno de flautas*

muito bom, o qual vendo os Brasílicos tangerem, lh'o mandou, dizendo que muito melhor empregado seria nelles do que nelle" (apud HOLLER, 2006, v.2, p.141).

As flautas eram normalmente acomodadas em caixas com compartimentos específicos para cada tamanho de instrumento, tal como vemos na fig. 17:

Fig.17: Caixa de flautas, Kunsthistorisches Museum, Viena. In: CARVALHO, 2010, p.13

Ao contrário do que ocorreu nos estabelecimentos jesuíticos de origem portuguesa, em relação tanto à fabricação de instrumentos quanto à música praticada, boa parte das missões espanholas se desenvolveu de maneira mais regular e culturalmente próspera. Ali encontramos relatos de manufatura de diversos instrumentos, incluindo órgãos, construídos pelos índios guaranis. O tipo de colonização destas missões, como veremos a seguir, é bastante distinto do realizado na América Portuguesa, resultando em um grande desenvolvimento cultural. Ainda assim, não é possível afirmar que houve uma tradição de construção de instrumentos musicais no Brasil colonial, em especial de instrumentos de sopro.

2.3.5. A flauta nas missões espanholas do Sul

Os primeiros jesuítas chegaram à América Espanhola ao final do século XVI. Em 1607, estabeleceram a Província do Paraguai, que compreendia o Paraguai, o leste da Bolívia, a Argentina, o Uruguai e o sudoeste do Brasil (então sob o domínio espanhol). Sua expulsão ocorreu em 1770, logo após a ocorrência na América Portuguesa (1759)⁵⁶.

Os aldeamentos instalados na região noroeste do atual estado do Rio Grande do Sul surgiram entre 1626 e 1706. A primeira missão foi a de São Nicolau do Piratini, sendo seguida por outras dezessete até o ano de 1634. Ao longo do século XVII, praticamente todas foram destruídas, principalmente por caçadores de índios paulistas; mas ao final deste mesmo século algumas destas missões foram reconstruídas pelos jesuítas espanhóis. Assim, no início do século XVIII, sete missões estavam em atividade em terras gaúchas, em geral reconstruções daquelas antigas. São elas: São Francisco de Borja (1682), São Luiz Gonzaga (1687), São Nicolau de Piratini (1687), São Miguel Arcanjo (1687), São Lourenço Mártir (1690), São João Batista (1697) e Santo Ângelo Custódio (1707).

Após a assinatura do Tratado de Madrid em 1750, que definiu os limites territoriais dos impérios espanhol e português, ficou acordado que estas sete missões deveriam se deslocar para a região espanhola. A recusa dos índios guaranis resultou na Guerra Guaranítica (1754-1756), que praticamente dizimou os povos e as missões. Ainda hoje encontram-se ruínas de quatro missões (São Nicolau, São Miguel, São João Batista e São Lourenço), sendo que as de São Miguel Arcanjo, mais preservadas, são Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, reconhecidas pela UNESCO.

A principal diferença entre as missões das Américas Portuguesa e Espanhola está na forma como os jesuítas se estabeleceram e abordaram a população indígena. No Brasil, os jesuítas dividiam os aldeamentos com os colonizadores portugueses, que exploravam os índios, forçando-os a prestar serviços e ajudar na defesa contra inimigos; de fato, a coroa portuguesa esperava

⁵⁶ Um mapa bastante detalhado das missões jesuítas na Bacia do Paraguai pode ser consultado em: <<http://atlas.fgv.br/marcos/igreja-catolica-e-colonizacao/mapas/missoes-jesuistas-na-bacia-do-paraguai>>

que os jesuítas auxiliassem os colonizadores em todo este processo. Tal ambiente dificultava a permanência dos índios na catequese, ao mesmo tempo em que tornava a população vulnerável, pois frequentemente os homens eram levados, deixando mulheres e crianças sozinhas. Na América Espanhola, os índios foram isolados dos colonizadores brancos, pois as missões situaram-se mais para o interior. Os jesuítas puderam assim exercer a doutrina sem grandes impedimentos. Com o tempo, desenvolveram a agricultura, pecuária e as artes em geral (HOLLER, v.1, p.196-197).

A localização das missões espanholas, mais distantes dos centros urbanos, também explica a preservação dos documentos e bens pertencentes aos jesuítas após sua expulsão. Na América Portuguesa, praticamente todos os papéis e bens materiais foram destruídos ou sequestrados, pois o acesso aos sítios jesuítas não era difícil. Daí a inexistência de partituras e mesmo instrumentos que pertenceram aos inacianos que viveram no Brasil, ainda que muitos bens tenham sido inventariados (HOLLER, 2006, p.201-202).

De 1580 a 1640, os reinos de Portugal e Espanha estavam unificados. Como vimos, entre os anos de 1626 e 1634, portanto no período da União Ibérica, o território que hoje pertence ao Rio Grande do Sul abrigou dezoito missões jesuítas, que foram posteriormente destruídas. Quando reconstruídas, a partir do final do século XVII, estas missões já pertenciam à coroa espanhola; este foi o momento em que elas mais prosperaram culturalmente. Por conta disso, discute-se hoje se as atividades musicais realizadas nas missões durante este último período podem ser consideradas como parte da história da música brasileira, já que quando voltaram para a administração portuguesa as missões foram totalmente abandonadas.

Consideramos que, se por um lado a extinção destas missões causou descontinuidade nas atividades musicais realizadas em território gaúcho, bem como a interrupção de uma prática de música que se consolidou em outras regiões da América espanhola e não se desenvolveu no Brasil, por outro não se deve descartar a possibilidade de que as missões jesuítas espanholas deixaram um legado musical para a região, ainda que não seja possível dimensioná-lo com precisão. Assim, optamos por incluir nesta parte algumas informações sobre estas

atividades musicais, sempre com foco no uso da flauta e sua possível identificação como flauta doce.

A maior parte do que se conhece hoje sobre a música nas missões espanholas do Rio Grande do Sul se deve aos escritos do Padre Antônio Sepp. Nascido em 1655, na região do Tirol, Sepp ingressou na Companhia de Jesus aos 19 anos. Em 1691 chegou a Buenos Aires para então servir à missão paraguaia. Sepp foi menino cantor em Viena, onde recebeu instrução musical de alto nível. Segundo Preiss, lá aprendeu diversos instrumentos, incluindo a flauta (1988, p.29).

Para além de sua importante atuação como missionário, Sepp deixou vários escritos que relatam, em pormenores, a rotina nas reduções, além de eventos como a viagem da Espanha à Buenos Aires, a fundação da missão de São João Batista, dentre outros. Estes relatos estão organizados em duas obras principais, reunidas em edição moderna no livro **Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos**⁵⁷. As obras originais são assim detalhadas por Lübeck:

A “Viagem” baseia-se em cartas escritas no ano de 1691, as quais relatam a viagem do Padre Sepp e de seus Companheiros quando estes saem da Espanha rumo ao Paraguai, as coisas mais memoráveis vistas e vividas por eles nessa jornada, apresentando ainda algo dos povos indígenas e dos trabalhos dos missionários nesse Novo Mundo. Esse livro, publicado pela primeira vez em 1696, é um dos mais antigos, senão o mais antigo livro escrito sobre a componente do Rio Grande do Sul que compreende as Reduções dos Sete Povos, as integrantes brasileiras dessas Missões Jesuíticas. [...] Já o livro dos “Trabalhos”, publicado primeiramente em 1710, é a segunda obra mais antiga, cuja redação se baseia nos afazeres do Padre Sepp entre 1693 e 1701. Nesse texto são descritos, dentre outros, os costumes, os talentos, as habilidades práticas e/ou manuais dos indígenas, bem como muitos dos trabalhos apostólicos, artísticos e técnicos realizados acolá pelo Padre Sepp. (LÜBECK, 2015, p.6)

Nestas obras vamos encontrar algumas referências sobre o uso da flauta doce em território gaúcho, ao final do século XVII e início do XVIII.

A primeira informação que gostaríamos de destacar antecede o trabalho do Pe. Sepp nas missões, mas é de interesse para nós por comprovar

⁵⁷ SEPP, Antônio. **Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos**. [Introdução e notas de Wolfgang Hoffmann Harnisch; tradução de A. Raymundo Schneider e dos alunos da Companhia de Jesus, em Pareci]. São Paulo: Martins, EDUSP, 1972.

que o jesuíta de fato tocava flauta. Na viagem rumo a Buenos Aires, Sepp encontrava na música alento para si e seus companheiros, em vista das enormes dificuldades enfrentadas na travessia oceânica. Em uma determinada ocasião, juntou-se ao seu amigo, o Pe. Antônio Böhm, para um pequeno sarau com flautas: "Mais tarde, o Pe. Antônio e eu tocamos na flauta algumas cançonetinhas pastorais e cantamos também aquele cântico consolador de São Paulo [...]" (SEPP, 1972 [1696], p. 21 apud LARA, 2015, p.72).

A cena se repetiu algum tempo depois, ainda no ano de 1691, quando os missionários já se encontravam reunidos em Buenos Aires. Aguardando junto a seus colegas para ser enviado à missão, Sepp realiza um recital bem intimista para os padres:

Como soubessem que eu tinha alguma prática na música, tive que lhes tocar alguma coisa. Toquei sobre a tiorba grande, que trouxera de Augsburg, bem como sobre a tiorba pequena, que trouxera de Gênova. [...] Quando terminei de tocar as duas tiorbas, o saltério apreciado tocou o coração dos padres, que nunca haviam ouvido coisa semelhante. A princípio fiz com que se assentassem de tal modo que só me ouvissem tocar, sem no entanto me ver. Mas logo não mais puderam conter-se, e vinham para o meu lado para seguir a música com ouvidos e olhos. **Depois toquei com o Pe. Antonio Böhm em dois tipos de flautas que comprara em Gênova** (grifo nosso). (SEPP, 1972 [1696], apud PREISS, 1988, p.35).

Jorge Hirt Preiss, autor do livro **A música nas missões jesuítas nos séculos XVII e XVIII**⁵⁸, onde se encontra boa parte das referências sobre música nas missões em terras gaúchas, acredita que as flautas mencionadas por Sepp na citação acima são "provavelmente duas flautas doces, soprano e contralto, por serem as mais usadas na época" (op. cit., p.35). De fato, esta parece ser a hipótese mais acertada, mas é preciso também considerar outras possibilidades.

Neste ano de 1691, o traverso já era bastante conhecido na Europa, e começa a figurar nas orquestras de ópera na França e na Alemanha. Por outro lado, a flauta doce, na segunda metade do séc. XVII, é um instrumento amplamente difundido, sobretudo em repertório camerístico. Neste período, a

⁵⁸ PREISS, Jorge Hirt. **A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988.

flauta contralto é construída em fá e em sol, sendo que a em fá prevalece no séc. XVIII. A flauta soprano também é construída em diversas afinações, sendo que a flauta em dó viria a prevalecer. Sepp afirma que comprou as flautas em Gênova. Nesta época, a flauta doce era um instrumento bastante popular na Itália, ao passo que o traverso era mais utilizado na França.

Assim, os “dois tipos” de flautas mencionados poderiam ser uma flauta doce e um traverso – embora estes instrumentos não costumassem ser tocados em conjunto; poderiam ser ainda dois flajolés, já que, como sabemos, a nomenclatura dos instrumentos é um tanto imprecisa neste período. Porém, o flajolé desta época era um instrumento usado exclusivamente por amadores; considerando que o Pe. Sepp teve formação musical de alto nível em Viena, é mais provável que tenha se dedicado às flautas principais usadas em repertório elaborado, ou seja, a flauta doce e o traverso. Assim, a possibilidade mais plausível é, a nosso ver, a mesma deduzida por Preiss, ou seja, que os padres tocaram dois tamanhos diferentes de flautas doces.

Em sua primeira atividade missionária, na redução dos Três Santos Reis, em Japeju (Argentina), Sepp relata os esforços para ensinar música aos índios, não apenas para os seus próximos, como para “os índios de várias reduções que os padres missionários de todas as partes enviavam” (SEPP, 1972 [1710], apud PREISS, 1988, p.38), demonstrando que o trabalho do jesuíta teve um âmbito bem maior do que o realizado localmente. Dentre vários instrumentos, o padre menciona o ensino da flauta. Diz também que “era forçoso confeccionar cada vez todos os instrumentos” (op. cit., p.38), indicando que a manufatura dos mesmos era feita lá.

A fabricação de instrumentos continuaria a ser realizada em solo brasileiro. Em 1697 Sepp é enviado a São Miguel para dividir o povoado, um tanto grande para a igreja local. O padre então fundou a missão de São João Batista, juntamente com vários caciques e suas famílias. É nesta nova terra que descobre como extrair minério de ferro da pedra itacuru, o que lhe possibilita fazer uma infinidade de utensílios e ferramentas (PREISS, 1988, p.45).

O relato a seguir é bastante interessante por comprovar a fabricação de instrumentos e trazer algumas informações sobre o uso das flautas:

Este mês mandei aprontar várias verrumas e brocas de ferro que servem para perfurar flautas e fagotes. **Os meus índios fabricaram quatro flautas para o acompanhamento do canto, duas para o contralto e duas para os tenores** (grifo nosso) e um fagote, instrumento a que os espanhóis dão o nome de “bajón”. Tornearam-nos com tal perfeição que é impossível distinguir estes instrumentos por entre os da Europa. (SEPP, 1972 [1710], apud PREISS, 1988, p.45).

Parece-nos evidente que Sepp está se referindo à flauta doce, no caso a duas flautas contralto e duas flautas tenor para dobramento das vozes, sendo que o baixo seria provavelmente acompanhado pelo fagote. Não era usual neste período usar traversos de tamanhos distintos para acompanhar as vozes. Além disso, devemos considerar que, embora Sepp conhecesse bem a música realizada por seus contemporâneos na Europa, a música praticada pelos índios antes da chegada do padre era em *stilo antico*, ou seja, música polifônica (canto de órgão), sem acompanhamento de baixo contínuo – fato atestado pelo próprio Sepp ao declarar, quando chegou, que a música era feita “à maneira antiga” (SEPP, 1972 [1710], apud PREISS, 1988, p.21). Para essa música, os *consorts* de flautas doces são bem mais adequados.

Além dos relatos do Pe. Sepp que descrevem a fabricação de instrumentos, Preiss considera que algumas ferramentas habitualmente utilizadas para esta tarefa foram listadas no **Mapa geral dos bens e propriedades dos Sete Povos das Missões brasileiras**, espécie de inventário elaborado pelo tenente-coronel Manoel da Silva Pereira do Lago em 1827. O autor identifica formões usados “para abrir as ‘janelas’ das flautas doces e os ‘lábios’ dos tubos de madeira do órgão”, *trados* que são usados para abrir furos nas flautas, dentre várias outras ferramentas (PREISS, 1988, p.58-59).

Antônio Sepp permaneceu na missão de São João Batista até 1710. Atuou ainda na redução de São Luiz Gonzaga entre 1711 e 1714, quando partiu para a Bolívia e, posteriormente, para a Argentina, onde veio a falecer em 1733 na missão de San José.

Certamente Sepp não foi o primeiro a ensinar música aos índios guaranis, muito embora seu trabalho tenha sido de uma grandeza admirável. Preiss (1988, p.20-21) informa que o primeiro jesuíta que exerceu esta tarefa foi o padre francês Louis Berger, que atuou no Paraguai a partir de 1616. Berger ensinou canto e música instrumental; “com seu alaúde converteu multidões de

infiéis”, nos relata o Pe. Sepp (apud PREISS, op.cit., p.20). O padre belga Jean Vaisseau, que havia sido músico na corte de Carlos V, o sucedeu. Ensinou a notação mensural branca (música figurada) e colaborou com o ensino de música nas escolas jesuítas, onde era possível aprender canto e instrumentos. Sepp menciona ainda um padre espanhol, cuja identidade não é revelada, que compôs música para as vésperas, ofertórios e ladainhas, ainda dentro do chamado *stile antico*.

Assim como na América Portuguesa, os índios guaranis, em sua maioria, aprendiam música pelo processo de repetição e memorização. Lucas Ferreira de Lara assim descreve o método utilizado pelo Pe. Sepp:

Neste ensino inicial, Sepp devia assemelhar-se aos antigos professores jesuítas que disse terem passado pela Província *Paracuaria*. Ao descrever seus métodos, diz que precisavam repetir as lições "tantas vezes quantas eram precisas, até entrar nas cabeças duras" (SEPP, 1972 [1696/1710], p. 73). Tática idêntica à usada pelo inaciano quando ensinou peças para os negros escravos durante sua viagem ao novo continente. O modelo pedagógico certamente tinha a seu favor a "capacidade imitativa" dos nativos, tópica presente em inúmeras fontes, particularmente jesuítas, e ressaltada por Sepp em muitas passagens: "[Estes índios] são muito aplicados e imitam tudo o que vêem" (Ibidem, p. 9). Soma-se a isso a organização extremamente metódica de Antônio Sepp. (LARA, 2015, p.116)

A música era empregada nas missas, vésperas, horas litúrgicas e nas ladainhas. Não encontramos informações sobre catecismos e orações cantadas, embora não se possa afirmar que Sepp e seus contemporâneos não se utilizassem de tais práticas, tão caras aos jesuítas. Percebemos, no entanto, uma tentativa de Sepp em "modernizar" e elevar o nível da música praticada nas missões, ao solicitar a seus colegas na Europa que enviem partituras de compositores como Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Melchior Gletle e Johann Caspar Kerll, todos provavelmente conhecidos do padre quando estudava em Viena, e responsáveis por grandes inovações estilísticas, sobretudo na música instrumental. O próprio Sepp dedicou-se a compor para os índios, certamente escrevendo num estilo semelhante aos músicos acima citados.

Não sabemos qual música exatamente era tocada pelas flautas doces. Observando as peculiaridades das missões espanholas e os relatos de

Antonio Sepp, arriscamos dizer que as flautas foram usadas em repertório bastante elaborado, superando em muito a função de iniciação musical dos curumins a que se prestava com maior frequência na América Portuguesa e nas primeiras missões espanholas do século XVI.

Fig.18: Detalhe do friso com anjos músicos, preservado nas ruínas da *Iglesia Mayor* da antiga missão de *Santísima Trinidad del Paraná*, no Paraguai. Observamos um flautista (ou chameleiro?) e um organista.

2.4. Sobre a utilização da flauta doce no Brasil em outros ambientes: algumas possibilidades

Se nas missões jesuítas das Américas Portuguesa e Espanhola vamos encontrar uma série de evidências da presença da flauta doce, o mesmo não ocorre nas outras ordens religiosas que aqui se estabeleceram. Elas chegaram ao Brasil em momentos diferentes, mas também desde muito cedo, conforme explica o Pe. Inácio Medeiros:

Os Franciscanos foram os primeiros que para cá vieram, junto com a esquadra de Pedro Álvares Cabral, mas não permaneceram e só em 1587 se fundou o convento de Salvador, e depois, em 1607 fundou-se o convento no Rio de Janeiro que se torna custódia em 1657. Os Dominicanos não se fizeram presentes no Brasil na fase colonial. Também os Agostinianos não entraram no Brasil nesta primeira época. Os Mercedários se expandiram no Brasil, vindos de Quito, pelo Rio Amazonas e em 1639 fundaram um vicariato no Pará. [...] Os Capuchinhos, por sua vez, chegaram com o apoio da Sagrada Congregação de Propaganda Fide e tiveram missões no Maranhão e ao longo do Rio São Francisco. Os Carmelitas chegaram à Olinda em 1584 e em 1586 se estabeleceram em Salvador. Os Beneditinos fundaram o primeiro mosteiro em Salvador no ano de 1581 e até 1660 já tinham 8 conventos e eram uma província autônoma. (MEDEIROS, 2015)

Castagna observa que “o procedimento desenvolvido pelos jesuítas no século XVI foi utilizado no Brasil até sua expulsão, em 1759. Contudo, a partir da década de 1590, essa experiência passa a ser aproveitada por religiosos de outras ordens” (1994, p.9). O musicólogo está se referindo à prática de converter às línguas nativas os textos de orações e cantigas devotas, prática adotada pelos franciscanos e capuchinhos, dentre outros.

De fato, membros de outras ordens certamente conheciam as práticas jesuítas. Em pelo menos dois relatos, selecionados para esta tese, há menções da presença de outros religiosos em sítios jesuítas, a saber:

Presença de Beneditinos: “O sacrifício da missa foi acompanhado solenemente com cantos por um grupo de beneditinos, enquanto o abade [os] acompanhava cantando em louvor à Sociedade e a São Bento” (TAVEIRA, 1620, f.276, apud HOLLER, 2006, v.2, p.244. Traduzido por Adriano Scatolin e Tiago Napoli).

Presença de Carmelitas: “Depois da realização das Vésperas com insólito esplendor – de que também participara a nobilíssima família dos Padres Carmelitas –, todos se encontravam em meio a mútuas ações de graça ao Senhor [...]” (PILAR, 1717, p.146, apud HOLLER, 2006, v.2, p.467. Traduzido por Adriano Scatolin e Tiago Napoli).

Se estes religiosos estavam cientes das práticas inicianas, comprovadamente utilizando-se de procedimentos similares em suas atividades de catequização, seria possível deduzir que houve ensino e execução de flauta doce também no âmbito destas ordens?

Não temos como afirmar. Sabemos que alguns mosteiros mantiveram atividade musical intensa, como o dos beneditinos, em Salvador (BA), em Olinda (PE) e no Rio de Janeiro (RJ), sobretudo a partir da metade do século XVII. Henriqueta Braga (1961, p.59) menciona a descrição de exéquias fúnebres com "tôda a capela de música e os seus acordes instrumentos", em 1641, no Mosteiro de São Bento em Olinda, por ocasião do falecimento do Sargento-mor Pedro de Arena, descritas nos *Anais Pernambucanos* (1635-1665) de Francisco Augusto Pereira da Costa. Mas, assim como em outros relatos, não há referências específicas sobre flautas.

É preciso considerar que a flauta doce está bastante atrelada ao processo de educação e catequese dos indígenas, e que os jesuítas foram os que mais investiram e se dedicaram a tais atividades. Apesar disso, o uso da flauta doce por religiosos de outras ordens pode ter ocorrido, principalmente para se tocar o repertório devocional na liturgia durante os séculos XVI e XVII. Caberia aqui uma investigação mais aprofundada.

Além dos espaços pertencentes às ordens, a música religiosa era praticada também em igrejas e capelas de centros rurais e urbanos. Castagna nos explica que:

Núcleos urbanos possuíam uma catedral quando eram sede de um bispado, uma matriz quando eram uma cidade comum e uma paróquia no caso de bairro importante de uma determinada cidade. As demais igrejas ou capelas foram erigidas por ordens monásticas, irmandades, confrarias ou ordens terceiras, diferenciando-se das igrejas principais de um bispado ou cidade. (2003b, p.3)

É na região Nordeste, a primeira do Brasil a enriquecer, através da exploração da cana-de-açúcar, que encontramos as maiores informações sobre música religiosa entre os séculos XVI e XVII. Segundo Castagna:

Como o desenvolvimento econômico da região fez com que enormes contingentes populacionais portugueses se transferissem para lá, o Nordeste assistiu a uma assimilação maciça da cultura lusitana, que obviamente incluiu a prática da música segundo o gosto português da época. (CASTAGNA, 2003b, p.1)

A influência portuguesa na música deste período se reflete no uso frequente da polifonia, ou canto de órgão, sobretudo a partir da segunda metade do século XVII. Em boa parte da Europa, nesta mesma época, a escrita polifônica dava lugar ao estilo barroco italiano, com ênfase na melodia acompanhada de baixo contínuo, desenvolvimento da escrita instrumental, contrastes entre solo e *tutti* e utilização de recursos dramático-retóricos; aos poucos tal tipo de escrita passou a ser utilizada também na música sacra, que em geral preserva traços do estilo antigo. Em Portugal, essa mudança ocorreu mais tardiamente, sobretudo na gestão do rei D.João V (1706-1750), um confesso admirador da ópera italiana.

De certa forma, a manutenção da polifonia poderia favorecer o uso de flautas doces na música sacra, já que seu *consort* adequa-se muito bem ao ideal de homogeneidade sonora que esse tipo de escrita requer. Entretanto, os registros sobre música e músicos que atuaram nas igrejas nordestinas em geral relevam a presença de cantores e organistas, sem informações sobre flautistas.

João de Lima foi um dos raros mestres de capela que era também multi-instrumentista. De origem pernambucana, foi mestre de capela na Sé de Salvador aproximadamente entre 1670 e 1680, segundo Castagna (2003b, p.4). Ele ficou conhecido por dominar diversos instrumentos, como se vê no relato de Domingos de Loreto Couto (1757)⁵⁹ sobre este músico:

“Duvidando o Bispo D. Mathias de Figueiredo, que elle com perfeição tocasse todos os instrumentos de cordas ou de assopro, se foy a sua caza acompanhado de varios capitulares, e virão (não sem grande assombro) que este insigne musico, e tangedor de instrumentos, sabia tanger com perfeição os instrumentos de assopro, como órgão, **pifaro** (grifo nosso), baixão, trombeta, etc. e os de cordas como viola, rebecão,

⁵⁹ Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco, livro quinto, cap.2, nº 56. **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**, v. 25, pp. 33-34, 1903.

cithara, theorba, arpa, bandurriilha, e rebeca, e que em todos era anfião na lyra e orfeo na cithara. As suas obras musicas são merecedoras de se darem ao prelo pela instrução dos professores desta arte.” (COUTO, 1903 [1757], p.33-34 apud CASTAGNA, 2003b, p.4-5)

Nota-se que o termo empregado para flauta é *pífaro*, aqui certamente indicando a flauta transversal. Teria João de Lima tocado também flauta doce? Esta dúvida, bem como a utilização efetiva da flauta doce nas igrejas do Nordeste durante este período, ficará à espera de novas investigações.

Durantes os séculos XVIII e início do XIX o foco de produção musical deslocou-se do Nordeste e de São Paulo para as cidades que floresceram com o ciclo do ouro em Minas Gerais. A drástica redução da população indígena, que padecia com sucessivos ataques, bem como sua insubordinação ao trabalho imposto pelos colonizadores, fez com que os nativos ficassem isolados em suas aldeias e que a vinda dos negros escravos, que chegaram ao Brasil desde o século XVI, se intensificasse. Os mulatos, filhos de escravas negras com europeus, destacaram-se como os principais músicos do período, já que a carreira de músico profissional possibilitava a eles uma esperança de ascensão social.

Muitos destes músicos eram instrumentistas de sopro, mais precisamente chameleiros. Durante o século XVIII, os *charamelleyros*, ou *choromelleyros*, mantinham a prática de tocar vários instrumentos de sopro, não apenas as charamelas, tal como ocorria nos períodos anteriores. Baseando-se nas pesquisas do pioneiro musicólogo pernambucano Pe.Jaime Diniz (1924-1989), Bruno Kiefer nos informa que, no Recife, a notícia mais antiga sobre este agrupamento data de 1709 (KIEFER, 1997, p.15). Sobre a música realizada em Pernambuco durante o século XVIII, ele diz:

Os conjuntos instrumentais dos *charamelleyros* é que nunca devem ter faltado às festividades da Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não. Trata-se seguramente de uma *herança direta* da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras, inclusive no meio indígena... (DINIZ, 1971, p.28 apud KIEFER, 1997, p.14)

A presença de músicos negros ou mulatos chameleiros está documentada em outros estados, como Bahia, Pará e Minas Gerais. É possível que estes músicos tocassem também a flauta doce, que era uma espécie de instrumento de iniciação para todos os instrumentos de sopro – característica, aliás, que permanece até os dias de hoje.

É importante frisar que, sobretudo na primeira metade do século XVIII, não havia na Europa músicos profissionais especializados somente em flauta doce – eles tocavam pelo menos o oboé, eventualmente também traverso e fagote. Por essa razão, é difícil identificar em documentos históricos nomes de flautistas doces, pois frequentemente as flautas são tocadas pelos oboístas. O mesmo pode ter ocorrido no Brasil, considerando-se que há vários registros de chameleiros, mas praticamente nenhum de flautistas doces.

Em Minas Gerais, a prática de música profissional se iniciou por volta da década de 1720, desenvolvendo-se, em diferentes momentos, nas cidades atuais de Ouro Preto, Mariana, São João del Rei, Tiradentes, Prados, Congonhas e Sabará.

Castagna (2003a, p.3) identifica São Paulo como precursora do estilo musical empregado inicialmente em Minas. Trata-se de repertório em estilo antigo, ou seja, polifônico, praticado somente com vozes, eventualmente acompanhadas de instrumentos como harpa e baixão (fagote). Não há registros de uso de flautas neste repertório.

Conforme a região foi se desenvolvendo, com a exploração do ouro e outros minérios, rapidamente as igrejas foram se multiplicando e tornando-se cada vez mais refinadas, como podemos testemunhar até hoje visitando aquelas cidades. A música praticada nas igrejas também sofreu mudanças, com público cada vez mais exigente e desejoso de ouvir as novidades vindas da metrópole.

Neste contexto, desempenharam papel fundamental as irmandades, ou associações religiosas. As irmandades garantiam a realização dos ritos cristãos dos associados, tais como casamento, batismo dos filhos, missas fúnebres, mediante o pagamento de anuidades. Castagna explica que:

As irmandades, para suas festas e missas principais, contratavam um grupo musical que também tinha seu diretor ou regente. Quando a

irmandade conseguia instalar um órgão em sua capela, contratava, então, um organista para atuar em todas as funções religiosas nas quais o instrumento era empregado. Com o aumento da competição entre as irmandades, que desejavam realizar as melhores festas e cerimônias religiosas para aumentar o número de associados (chamados “irmãos”), surgiu uma pressão sobre os compositores para se executar música nova, que distinguísse a irmandade contratante das demais. (2003a, p.4)

Assim, a partir de meados do século XVIII, a rivalidade entre os compositores das irmandades gerou demanda por novos modelos estilísticos; foi assim que o chamado estilo “pré-clássico”, originário da Itália, rapidamente se difundiu nas cidades mineiras, perfazendo a maior parte do repertório que conhecemos hoje. “Com isso, Portugal passava a ser, para os músicos mineiros, apenas um intermediário inevitável entre a Itália e a América” (CASTAGNA, 2003a, p.6). As obras passaram a agregar vários instrumentos, como pares de violinos, trompas, flautas e/ou oboés.

Neste ambiente, pode-se imaginar que as flautas doces não tiveram muito espaço. Associadas que estavam ao estilo antigo, é improvável que tenham sido usadas na nova música, até porque já se encontravam em desuso na Europa. Ainda assim, deve-se considerar que havia flautas doces circulando nas casas, talvez sendo tocadas em saraus domésticos.

Voltando ao Nordeste, tem-se como expoente máximo da música no Recife, durante o século XVIII, o compositor pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-c.1789). Pinto teve formação musical na Europa e deixou, além de várias peças para coro (e órgão) e para orquestra, alguns manuais didáticos.

Árcipio Neves analisou a instrumentação dos **Sete Motetos...** e do **Miserere para os Sermões da Quaresma**, atribuídos a este compositor. Em ambas as obras há linhas para duas flautas, “escritas em quase toda a extensão das composições *colla voce*⁶⁰ (com certas passagens das flautas em dueto), porém com a primeira acompanhando em dobramento a segunda voz e a segunda, a primeira voz” (NEVES, 2014, p.114-115).

Embora acredite que as peças sejam destinadas a traversos, o autor considera o uso de flautas doces por conta da tessitura empregada por Álvares Pinto, que em dois dos motetos chega a um dó³ (o traverso tem como nota mais grave o ré³). Vejamos as possibilidades apontadas em seu trabalho:

⁶⁰ Prática composicional em que o instrumento dobra a linha do canto, ou de outro instrumento.

Apesar das partes das *frautas* destes motetos estarem escritas na região do *traverso* barroco ou da família das flautas transversais, notamos três possibilidades de uso da flauta doce nessas partes:

a) São realizáveis por duas flautas doces tenores em Ré, denominadas *flautas de voz*, cuja extensão e escrita é a mesma do *traverso*; ou adaptáveis a duas flautas doces tenores em Dó.

b) Ou ainda numa outra adaptação, a primeira flauta seria realizada pela flauta doce *alto* e a segunda pela flauta de voz, devido às passagens agudas para a segunda flauta que incluem a nota Dó#5, de difícil afinação na flauta doce em Dó. (NEVES, 2014, p.116)

Tais propostas são perfeitamente viáveis. Pinto estudou em Portugal em meados do século XVIII, momento em que ambas as flautas, doce e transversal, estavam em pleno uso. Além disso, devemos lembrar que em Pernambuco havia a presença de músicos chameleiros, tradição que remonta aos índios tabajaras, que poderiam perfeitamente também tocar flauta doce.

Este tipo de análise realizado por Neves, aliás, poderia ser reproduzido em outras obras do século XVIII que utilizam flautas; talvez novas possibilidades de uso da flauta doce viessem à tona, ampliando o repertório do instrumento e viabilizando a realização das obras sem a necessidade de transposições. Certamente, trabalhos como este carecem de novas pesquisas.

A igreja católica foi hegemônica no Brasil em todo o período colonial. As poucas manifestações evangélicas aqui praticadas deveram-se aos períodos de invasão dos franceses calvinistas no Rio de Janeiro (séc. XVI) e dos holandeses reformados em Pernambuco (séc. XVII).

Os franceses invadiram o Rio de Janeiro em 1555, comandados por Nicolas Durand de Villegaignon, e foram expulsos em 1567. Dois anos depois, receberam uma nova equipe de reforço em que estavam presentes doze calvinistas de Genebra, dentre eles Pierre Richier e Guillaume Chartier, responsáveis pelo primeiro culto evangélico realizado no Brasil, em março de 1557. Henriqueta Braga encontrou em **Viagem à terra do Brasil**, de Jean de Léry⁶¹, a informação de que, nesta ocasião, foi cantado em cântico o Salmo V (1961, p.41). A partir de então vários outros cultos com salmos cantados foram realizados, mas a autora nos esclarece que Calvino só admitia o canto

⁶¹ Jean de Léry (c.1536-c.1613), francês de origem, membro da igreja suíça reformada, foi autor da célebre **Viagem à Terra do Brasil** (Jean de Léry. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil**. La Rochelle: Antoine Chuppin, 1578), um dos mais importantes e detalhistas testemunhos do Brasil Colonial.

congregacional em uníssono, e sem instrumentos. Assim, é muito pouco provável que a flauta doce, ou qualquer outro instrumento, estivesse presente nestas ocasiões.

O domínio dos holandeses em Pernambuco ocorreu entre os anos de 1630 e 1654. Em 1637 chegou ao Brasil Maurício de Nassau, que governou Pernambuco até 1644. Nos jardins de seu palácio, eram realizadas pequenas apresentações das bandas militares dos regimentos holandeses (BRAGA, 1961, p.58). Os pastores holandeses que atuaram no Recife e em Olinda promoveram a nova catequese aos índios, inclusive imprimindo catecismos reformados em língua holandesa, portuguesa e tupi; dedicaram-se também à educação com a fundação de escolas.

Nos cultos evangélicos praticados neste período, as duas principais manifestações musicais eram os corais de tradição luterana e os salmos musicados, de origem calvinista. Braga acredita que, por essa época, o canto congregacional já era realizado com harmonização a quatro vozes⁶², e que muitas igrejas possuíam órgão, utilizado para dar suporte ao cânto. Estes órgãos poderiam ser instrumentos recuperados dos conventos de Olinda por habilidosos artesãos flamengos, ou importados da Holanda, então um renomado centro de fabricação.

Braga considera que os holandeses deixaram como legado a Pernambuco a habilidade da luteria, pois há notícia datada do século XVIII, portanto já sob domínio português, sobre construção de órgãos e instrumentos de sopro em Olinda. A informação foi levantada primeiramente por Renato Almeida em sua **História da Música Brasileira** (1942, p.293, apud BRAGA, 1961, p.64): "Agostinho Rodrigues Leite estabelece em Olinda uma oficina de fabricação de

⁶² "Muito provavelmente, o canto congregacional nas igrejas reformadas holandesas do Brasil era entoado a várias partes, como acontecia na Holanda, embora, à primeira vista, possa parecer o contrário dada a opinião de Calvino, que defendia o canto litúrgico em uníssono. É preciso, porém, considerar vários fatores: passara-se um século desde a Reforma; na própria França já constituíam monumentos da música francesa as coleções completas dos Salmos harmonizados a várias vozes; por outro lado, tendo sofrido igualmente a influência de Lutero, que sobremodo prezava a música e jamais cogitou de restringi-la em sua expressão eclesiástica, e, tendo sido a Flandria, desde o séc.XV, um importante centro irradiador de música polifônica, era natural que as execuções congregacionais holandesas se fizessem a várias partes. Aliás, a valiosa e muito divulgada coleção *Souter Liedekens* (Pequeno Saltério), que muito provavelmente foi usada pelos holandeses no Brasil e cuja primeira edição fôra publicada em 1540 em Antuérpia, e, em 1618, já alcançara trinta e três edições, apresentava, em muitas delas, os cento e cinquenta Salmos em harmonização a quatro partes" (BRAGA, 1961, p.63).

órgãos e os faz excelentes para as igrejas locais e da Bahia e Manuel Inácio Valcarcel também os fabrica assim como instrumentos de sopro e de corda". Trata-se de um raro relato sobre construção de instrumentos no Brasil colonial – resta a dúvida se a flauta doce estava entre os instrumentos de sopro produzidos naquela oficina.

De qualquer maneira, a flauta doce não parece ter tido muito espaço na música praticada pelos protestantes holandeses. O que se observa, a partir dos relatos, é que nos cultos havia canto *a capella* ou com acompanhamento de órgão, sem a presença de outros instrumentos; fora das igrejas, tem-se notícias sobre bandas militares, que não comportavam a delicada flauta.

Fora dos ambientes religiosos, aliás, o uso da flauta doce parece ter sido muito restrito durante o período colonial. As maiores fontes de informação para saber da presença de instrumentos musicais em épocas remotas são os registros alfandegários, os inventários, relatos com menções a instrumentos, partituras, além, é claro, dos próprios instrumentos que porventura tenham sido preservados. Não encontramos, até o momento, nenhuma fonte que faça referência à flauta doce.

Isso não quer dizer, obviamente, que ela não tenha sido usada no período, sobretudo em ambientes domésticos, sobre os quais a documentação é bem mais escassa. Castagna menciona a presença de harpa, pandeiro, viola (de mão), guitarra e cítara em testamentos e inventários de casas paulistas, datados dos séculos XVI e XVII, que devem ter sido usados para acompanhar o canto. "Parecem ter sido preferencialmente ligados aos vilancicos, talvez também a algum tipo de música profana", diz o autor (2011, p.5). Embora não haja registros, é possível que instrumentos de sopro, como a flauta doce, também fossem usados nessas ocasiões.

Em Minas Gerais, durante o século XVIII, frequentemente eram trazidas partituras recentes de compositores europeus, não só de música religiosa, como também de música de câmara. Conforme explica Kiefer:

É óbvio que os compositores mineiros, compondo no mesmo estilo dos colegas europeus, tinham que mandar vir, pelo porto de Lisboa, as partituras dos mestres europeus. Do estudo e cópia destas partituras

partiam para a produção própria, ainda incompletamente examinada. Mas executavam também obras europeias, principalmente música de câmara. **É compreensível que os músicos profissionais – e deve ter havido também bons amadores, a fazerem o mesmo – nas horas livres de compromissos tivessem se reunido entre si, ou nas casas de gente importante, para executarem música de câmara dos mestres europeus** (grifo nosso). (KIEFER, 1997, p.38)

Na segunda metade do século XVIII a flauta doce já não era utilizada regularmente na música de concerto europeia, mas permaneceu por um tempo como um instrumento apreciado por amadores. Estas pessoas tocavam adaptações de obras para outros instrumentos ou peças para o *flageolet*, que neste período era um instrumento semelhante à flauta, mas com palhetas encapsuladas. É possível que músicos profissionais e amadores mineiros tenham feito o mesmo; ainda que seja uma possibilidade remota, dada a predileção pela flauta transversal neste período, algumas flautas doces podem ter permanecido nas mãos de particulares – e, porque não supor, em casas de descendentes de chameleiros. Afinal, quantos de nós guardamos instrumentos que pertenceram aos nossos pais e avós?

Como dissemos anteriormente, outras fontes de informações a respeito da presença de instrumentos musicais em uma determinada época e local são os registros alfandegários. Dois deles são de interesse para nossa pesquisa.

O primeiro refere-se a um registro da alfândega de Santos, datado de 1739⁶³, relatando a importação de vários itens, dentre os quais algumas flautas, conforme imagens abaixo:

Pauta daDizima da Alfandega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro anno 1739.	
Flautas ordinarias cadauma	2\$000
Flautas pequenas cadauma	1\$000
Flautas mais pequenas, ouflautinhas cadauma	\$500

Fig.19: Recortes das páginas 137 (acima) e 152 (abaixo) da **Pauta da Dizima da Alfandega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro**, de 1739. O documento completo está disponível em:

⁶³ Agradeço à Prof^a Dr^a Lucia Carpena pela referência deste registro.

<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bd/bfr/or/10.5016_10-ORDCISP-29-45_volume_45/#/1/zoomed>

Os termos "flautas ordinarias", "flautas pequenas" e "flautas mais pequenas ou flautinhas" são de difícil definição. Pelo ano em que foram trazidas, e observando os instrumentos mais comumente utilizados no Brasil neste período, pensaríamos a princípio em flautas transversais; mas em geral estes instrumentos eram fabricados em dois tamanhos básicos, a flauta padrão e o *piccolo* (flautim). Quais seriam então as "flautinhas" mencionadas? Deve-se considerar que os registros possam se referir a flautas doces de tamanhos distintos, ou ainda a flautas transversais ("ordinárias") e flautas doces.

O outro registro alfandegário de interesse para nossa pesquisa foi mencionado inicialmente por Mayra Pereira em sua tese de doutorado. Pesquisando sobre a importação de instrumentos para o Rio de Janeiro no século XVIII, a autora analisou diversos documentos em arquivos brasileiros e portugueses, encontrando alguns registros que mencionam flautas; o primeiro, da **Balança Geral do Commercio**, datado de 1796, comunica a importação de flautas vindas de Lisboa e do Porto (2013, p.172).

A autora nos informa que, “na **Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro**, verificam-se três especificações do instrumento: ‘flautas de mais canudos’, ‘ditas de menos canudos’, ou seja, flautas de menos canudos e ‘ditas pequenas’, isto é, flautas pequenas” (PEREIRA, 2013, p.172).

O termo “canudos”, segundo a autora, está presente também na **Relação dos Preços dos Generos entrados em Portugal**, de 1816, gerando algumas dúvidas sobre os tipos de flautas registrados. Ela busca algumas hipóteses, como a possibilidade destes canudos constituírem os tubos de flautas de Pan, ou ainda que o termo seja referente à quantidade de partes que constituem as flautas doce e transversal, considerando que a primeira tem três partes e a segunda, quatro partes. A explicação que nos parece mais razoável, no entanto, é a seguinte:

É possível ainda relacionar o termo “canudo” aos *corps de rechange* das flautas transversais e das flautas doce, partes alternativas destes instrumentos que permitem a utilização de diferentes centros de afinação

como lá³ = 392 Hz ou lá³ = 415 Hz⁶⁴. Até o final do séc. XVIII, na Europa, encontravam-se, por exemplo, flautas transversais com 1 até 7 *corps de rechange*. Acredita-se ser esta a interpretação mais coerente, pois, na *Nova pauta geral das avaliações* de 1829 são mencionadas “flautas com 3 canudos e uma chave”, “com 4 canudos e uma chave”, “com 4 canudos e mais chave com bomba se a tiver”, entre outros. (PEREIRA, 2013, p.173).

É praticamente certo que tais registros alfandegários referem-se a flautas transversais, ou traversos, instrumentos que certamente teriam demanda de uso tanto na música sacra quanto na profana.

O período que vai de meados do século XVIII ao fim do XIX é o que nos oferece maior dificuldade na reconstituição da história da flauta doce no Brasil. Veremos adiante, com mais detalhes, que neste período a flauta doce ficou “adormecida”, a exemplo do que aconteceu na Europa. É possível que ela tenha sobrevivido em ambientes domésticos, sendo usada em saraus íntimos e despretenciosos, como passatempo de músicos amadores e mesmo de crianças. Mas para verificar esta hipótese deparamo-nos com a difícil tarefa de resgatar uma prática paralela, ou seja, não a dos teatros, igrejas e salões, mas dos lares, dos momentos de intimidade. Esse fazer musical está sempre nas entrelinhas dos livros de história ou em documentos que não tem a música como assunto principal; esperamos que investigações futuras possam nos trazer boas surpresas.

⁶⁴ Falaremos com mais detalhes sobre os *corps de réchange* na Parte 2 desta tese.

3. PARTE 2: O RETORNO DA FLAUTA DOCE AO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO

3.1. Contextualização: a reinserção da flauta doce no ambiente musical europeu

Foi durante a primeira metade do século XVIII que a flauta doce conquistou seu mais consistente repertório. Rowland-Jones (1995, p.51) identifica o período entre 1690 e 1740 como aquele em que houve a maior parte das publicações destinadas especificamente à flauta doce ou possíveis de serem tocadas nela mediante simples transposição. São centenas de sonatas, concertos, suítes, peças de câmara, além de inserções em obras vocais como óperas e cantatas. Compositores importantes do período Barroco, de várias nacionalidades, como Händel, Telemann, Bach, Vivaldi, Scarlatti, Hotteterre⁶⁵, dentre muitos outros, dedicaram-lhe obras de significativa demanda técnica e qualidade artística. Tal repertório tem sido amplamente explorado por pesquisadores e flautistas e está continuamente em expansão conforme novas pesquisas e descobertas de manuscritos vão surgindo⁶⁶.

A partir da segunda metade do século XVIII, vários fatores levaram a flauta doce a um progressivo declínio na música de concerto europeia. É unânime entre os autores a constatação de que ela foi sendo substituída pela flauta transversal, instrumento continuamente modificado para se adequar aos ideais estético-musicais da época (MACMILLAN, 2007, p.191; HUNT, 1978, p.77). No entanto, as modificações realizadas a partir do *traverso* barroco ocorreram de forma lenta e gradativa; foram inúmeras as situações de tentativa e erro, com vários problemas de afinação, sonoridade ou viabilidade mecânica resultantes de cada mudança, o que gerou significativo impacto na escrita para a flauta clássica. É necessário, portanto, ter cautela com a ideia de que uma flauta transversal totalmente renovada substituiu a flauta doce categoricamente na segunda metade do século XVIII e analisar com mais atenção os fatores responsáveis pelo declínio

⁶⁵ De origem alemã: Georg Friedrich Händel (1685-1759), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750); italianos: Antonio Vivaldi (1678-1741), Alessandro Scarlatti (1660-1725); francês: Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763).

⁶⁶ Vários autores têm se dedicado a listar e analisar o repertório do período Barroco. Para uma listagem ampla e constantemente atualizada, vale a pena consultar a *web page* sobre repertório de flauta doce organizada por Nicholas Lander, disponível em <<http://www.recorderhomepage.net/repertoire/>> (acesso em set. 2016).

deste último instrumento no período, bem como para seu limitadíssimo repertório no século XIX.

Em meados do século XVIII, o traverso, que nomearemos daqui em diante como flauta ou flauta transversal, era um instrumento de sonoridade delicada, tessitura de pouco mais de duas oitavas, sendo a nota mais grave o ré³, e apenas uma chave para o dedo mínimo. Ao se realizar uma escala cromática, ficava perceptível a diferença de timbre e volume entre as notas da escala principal e aquelas alteradas. De modo geral, a afinação era possível de ser corrigida pelo intérprete a partir de ajustes na embocadura.

A flauta doce contralto do mesmo período tinha extensão semelhante, mas partindo do fá³. Assim como na flauta, percebia-se certa irregularidade de timbre e volume entre notas principais e alteradas, porém de modo bem mais ameno. Seu volume sonoro, embora não fosse tão intenso quando comparado ao de outros instrumentos de sopro contemporâneos, como o oboé, não ficava muito distante da flauta. De fato, tocando-se os dois instrumentos simultaneamente em obras do período barroco, é provável que o ouvinte reconheça primeiramente a flauta doce, não apenas pelo volume, mas por possuir um timbre bem característico e mais penetrante.

No entanto, os ajustes de afinação possíveis de ser realizados na flauta, necessários principalmente ao se fazer contrastes de dinâmica, eram (e continuam sendo) difíceis de ser realizados na flauta doce. O tipo de embocadura deste último instrumento não permite muita interferência do intérprete no mecanismo de *produção* do som, que se dá efetivamente na janela presente na cabeça da flauta. O que se pode modificar, com domínio técnico, é a intensidade do ar, sua sustentação e a forma como se iniciam e terminam os sons através da ação dos órgãos articuladores da boca (articulação). Um expressivo contraste entre forte e piano na flauta doce acarreta, invariavelmente, em alteração na afinação do instrumento (quanto mais forte se toca, mais agudo fica o som). Na flauta transversal, a produção do som se dá com a participação direta dos lábios do intérprete; assim, é possível fazer correções alterando-se a angulação dos lábios no contato com o instrumento, ainda que ele apresente a mesma tendência de alterar a afinação conforme se toca mais ou menos forte.

A fragilidade de dinâmica pode ter sido um dos primeiros motivos para o progressivo desinteresse dos compositores pela flauta doce. O mesmo se observa em relação ao cravo e piano neste período: embora estes instrumentos tenham timbres bem diferentes, a possibilidade de realizar contrastes de dinâmica, crescendos e decrescendos no piano (que, não à toa, foi batizado de *fortepiano*) foi determinante para seu desenvolvimento e posterior predileção pelos compositores.

Entre os anos de 1750 e 1760 houve uma primeira reformulação efetiva na flauta para que as notas cromáticas pudessem ser beneficiadas. Ela ganhou mais orifícios em posições acusticamente adequadas para a entonação e afinação destas notas, e estes foram cobertos por chaves extensoras que traziam conforto para a posição das mãos (SMITH, 2004, p.16). Por volta de 1790, flautas com 4 e 6 chaves estavam comumente em uso, ainda que não fossem adotadas pela totalidade dos flautistas profissionais. Passagens cromáticas nesses instrumentos já funcionavam bem melhor do que na predecessora flauta de uma só chave.

Sabemos que sistemas de temperamento desigual adotados no período barroco gradativamente foram sendo substituídos pelo sistema de temperamento igual, ou seja, aquele em que todos os semitons no âmbito de uma oitava têm o mesmo tamanho. Essa mudança ocorreu em virtude do desejo dos compositores em explorar tonalidades menos usuais, e também realizar modulações para tons não vizinhos. A afinação deveria, portanto, ser estável em qualquer tonalidade, com as notas enarmônicas igualadas, ao contrário do que ocorria antes, quando algumas tonalidades eram priorizadas em detrimento de outras.

Instrumentos que não se adaptaram a tal mudança invariavelmente foram abandonados. No caso da flauta doce, tonalidades distantes de seu centro tonal (fá, na flauta contralto) apresentam dedilhados complexos, com muitas forquilhas, e ligeiro desequilíbrio de timbre e afinação. Na flauta transversal estes problemas foram parcialmente resolvidos com o advento das novas chaves.

É também na segunda metade do século XVIII que a flauta passa a ser construída em quatro partes, ao invés das três anteriores (cabeça, corpo e

pé). A parte central passou a ser dividida em duas, sendo que a primeira poderia ser substituída por outros corpos que alteravam o centro tonal do instrumento, os chamados *corps de réchange*. Conforme explica Araújo:

Este sistema envolvia a divisão da flauta em quatro partes, onde a parte central, ou o corpo, era dividido em dois. A parte intercambiável era a porção superior do corpo –mão esquerda – e, dependendo do instrumento, havia três ou até seis tamanhos diferentes. O mais comum eram três partes intercambiáveis, sendo a mais curta um semitom mais agudo do que a normal e, conseqüentemente, a mais longa um semitom mais grave. (ARAÚJO, 1999, p.6)

O objetivo era possibilitar o uso de um mesmo instrumento nos diferentes diapasões praticados na época –lá=380hz, lá=415hz, etc. Havia ainda um sistema de fechamento da extremidade superior da flauta com uma rolha que podia ser movimentada para fazer pequenos ajustes de afinação, além dos realizados na embocadura anteriormente mencionados.

Laura Rónai localiza o método para flauta de Michel Corrette, **Méthode Raisonnée pour apprendre aisément a jouer de la Flûtte Traversière** (1773), como um dos primeiros a mencionar a divisão da flauta em quatro partes (2008, p.64). A autora informa ainda outras características que vieram com este novo instrumento:

Acusticamente a flauta em quatro partes também trazia novidades importantes. Tinha um som mais brilhante do que a flauta francesa mais antiga, e seu escopo era maior. Cobria duas oitavas e meia, o som era potente nas notas agudas (de acordo com os critérios da época, claro!). O timbre era menos velado e a digitação mais fácil, possibilitando a execução de passagens floridas e de saltos mais dramáticos. (RONAI, 2008, p.65)

O sistema de *corps de rechange* parece não ter sido aplicado à flauta doce no mesmo período, pelo menos não com a mesma frequência do que ocorreu com a flauta. Somente a partir do século XX os contrutores de flautas doces passaram a desenvolver corpos intercambiáveis para viabilizar o uso de diapasões distintos em um mesmo instrumento. De fato, até hoje percebe-se certa limitação na escolha de tonalidades em obras contemporâneas com linguagem tonal destinadas à flauta doce.

Resumindo as principais qualidades e conquistas técnicas da flauta transversal no período entre 1750 e 1790, podemos citar: possibilidade de realização de dinâmicas sem prejuízo significativo de afinação, melhor eficácia em passagens cromáticas e na modulação para tonalidades mais distantes, aumento da extensão para duas oitavas e meia, mudança para uma sonoridade mais brilhante, com maior volume na região aguda. Acrescente-se ainda o fato da flauta possuir tessitura mais próxima ao do violino, podendo realizar frases similares de modo concomitante ou alternado, sobretudo em passagens orquestrais⁶⁷.

Mas, como vimos, as alterações na flauta transversal ocorreram de forma gradativa e não foram imediatamente endossadas por todos os construtores e intérpretes. A própria escrita para o instrumento não parece seguir uma linha progressiva: a escrita orquestral clássica explora pedais de notas longas, tessitura expandida, sonoridade aplainada e muitas linhas em uníssono com violinos para proporcionar colorido timbrístico; o repertório barroco priorizava um som bem mais delicado e flexível, diríamos mesmo irregular, em linhas melódicas onde predominavam graus conjuntos e pequenos saltos. O traverso barroco, assim como a flauta doce, também caiu em desuso ao longo da segunda metade do século XVIII, abrindo espaço para um renovado instrumento que, daí em diante, não parou mais de se desenvolver. É certo, porém, que os músicos do período detectaram no traverso traços de sonoridade que poderiam bem se adequar à nova música. Aí está a diferença em relação à flauta doce, cujas características técnicas e sonoras foram consideradas demasiadamente ultrapassadas para que houvesse investimento em uma renovação.

Outros fatores além dos citados devem ter contribuído para o desinteresse dos compositores pela flauta doce e sua consequente decadência no período. Um deles pode ter sido o fato dela simbolicamente ser associada a ambientes pastorais, a eventos ou personagens sobrenaturais e a cenas de amor, sobretudo na música dramática barroca (SMITH, 2004, p.17). Como melhor explica Lucia Carpena:

⁶⁷ A tessitura do violino se inicia no sol², quase uma oitava abaixo da flauta doce contralto (fá³). Na flauta, a diferença é de um intervalo de quinta justa. Como a região grave do violino é menos explorada pelos compositores, a tessitura usual do violino fica em região próxima à da flauta.

De modo geral, no repertório operístico europeu dos séculos XVII e XVIII, a flauta doce ora personifica/imita diretamente elementos da natureza (como pássaros, riachos, brisa ou rajadas de vento), ora aparece simbolicamente (como quando sua aparição reforça junto ao público a evocação ou a caracterização do ambiente pastoril ou do amor idealizado). Na ampla maioria dos exemplos sua presença é associada a personagens nobres, cuja condição é determinada tanto pelo direito de sangue quanto pelo caráter ou virtude, demonstrados por meio de suas ações, e há uma ligeira preponderância de árias para personagens principais em relação aos secundários. (CARPENA, 2007, p.113-114)

Os temas relacionados à mitologia greco-romana ainda predominavam na chamada *opera seria* italiana, em vigor entre as décadas de 1710 e 1770, aproximadamente; é neste contexto que a simbologia da flauta doce conforme descrita acima era explorada. Mesmo no final do século XVIII, quando não havia mais produção regular para flauta doce, sua presença ainda pode ser constatada em óperas como *Echo et Narcise*, de Gluck, escrita em Paris em 1779. Segundo Fiona Smith (2004, p.25), "*Echo et Narcise* baseia-se em um tema antigo e pastoral para o qual a flauta doce é bem adequada; a ópera foi um fracasso por esta razão⁶⁸". Isto porque, nesta época, as inovações trazidas pela *opera buffa* já haviam se consolidado.

Este tipo de ópera cômica abordava situações cotidianas da vida burguesa e tinha a intenção de ser mais acessível ao homem comum. Para tanto, cenários foram simplificados e a orquestra foi reduzida, com os instrumentos gradativamente perdendo suas associações simbólicas. Não é de se estranhar que um instrumento como a flauta doce, já em decadência, não tivesse espaço neste novo modelo.

Outra questão em relação ao uso da flauta doce na música dramática é sua associação a instrumentos folclóricos e populares. Lucia Carpena explica que isso ocorreu por conta de um equívoco na tradução do termo *aulos*, instrumento grego de palheta, por teóricos italianos do século XVII, no âmbito do interesse pela cultura da antiguidade clássica trazida pelo Renascimento. Segundo a autora, ele foi traduzido como *flauta* que, por sua vez, corresponde a termos como *syrinx* ou *fistula*. Na antiguidade, o *aulos* era um instrumento considerado orgiástico, de baixo caráter:

⁶⁸ "*Echo et Narcise* is on an antique and pastoral theme to which the recorder is well suited; the opera was a failure for this reason".

Esta associação da flauta doce ao gênero baixo (assim como os demais instrumentos de sopro) praticamente determinou o seu banimento da orquestra na França e na Itália (ambas sob forte influência da Antiguidade clássica), pois além da tradução errônea, ainda era um instrumento relacionado à tradição folclórica, popular, vulgar. (CARPENA, 2207, p.109)

Um último motivo a ser apontado para o declínio da flauta doce no século XVIII reside no fato de nunca ter havido uma categoria exclusiva de flautistas profissionais. Nas orquestras barrocas, normalmente era o oboísta quem tocava flauta doce, quando necessário – isso explica por que, em muitas partes orquestrais, estes instrumentos não aparecem juntos. Além disso, como bem observou Daniel Waitzman, sempre foi grande o número de flautistas amadores: "Havia muitos flautistas doces amadores mas poucos flautistas doces profissionais"⁶⁹ (WAITZMAN, 1967, p.47).

Se ao final do século XVIII o uso da flauta doce foi bastante limitado, durante todo o século XIX ele foi praticamente inexistente. O raríssimo repertório deste período é atribuído a instrumentos similares (*flageolet*, *csakán*⁷⁰), e na maior parte das vezes concebido para uso doméstico. A manufatura de flautas doces também reduziu bastante, embora nunca tenha cessado completamente. Diante destes fatos, surge a discussão em relação à existência contínua ou não do instrumento na história da música. Noara Paoliello (2007, p.19) considera que "se [por um lado] o instrumento não deixou de ser fabricado e executado, por outro lado os compositores do séc.XIX não escreveram para o instrumento, o que caracterizou seu desaparecimento [...]". Em outras palavras, podemos afirmar que a flauta doce existiu continuamente no curso da história desde seu surgimento, mas ficou de fora da produção musical pública entre o centro do séc.XVIII e o final do séc.XIX.

Seu retorno ao cenário musical europeu ocorreu ao final do séc.XIX, a partir de um crescente interesse por parte de musicólogos, compositores e intérpretes pela música dos períodos anteriores, sobretudo a música ocidental dos séculos XVI, XVII e XVIII. Embora discreto de início, tal interesse despertou a curiosidade pela sonoridade dos instrumentos do passado, e pouco a pouco os exemplares preservados nos museus foram resgatados,

⁶⁹ "There were many amateur recorder players but few professional recorderists".

⁷⁰ Ver nota 1.

copiados, e até mesmo modificados para que se adequassem aos padrões de sonoridade e dinâmica vigentes.

Em 1880 já havia considerável interesse tanto pela música quanto pelos instrumentos da Renascença e Barroco (O'KELLY, 1990). Entre 1890 e 1900 surgiram na Inglaterra pesquisas e conferências sobre música antiga, realizadas por Christopher Welch (1832-1915) e Joseph Cox Bridge (1853-1929); o padre e colecionador inglês Francis Galpin (1858-1945) organizava concertos e festas rústicas com instrumentos de sua coleção. No início do século XX, as iniciativas do musicólogo francês de origem suíça Arnold Dolmetsch (1858-1940) seriam fundamentais para o desenvolvimento da prática de música antiga e da luteria de flauta doce. Antes de começar a construir suas próprias flautas, passou por uma peculiar situação, que apresentamos aqui nas palavras de Paoliello (2007, pp.19-20):

Dolmetsch pesquisava instrumentos antigos, incluindo sua construção, e possuía uma Bressan⁷¹ antiga adquirida em 1903. Na ocasião de uma viagem, com o objetivo de estudar as técnicas e dedilhados do séc.XVIII, perdeu seu instrumento em uma estação de trem. Segundo Hunt (1977), esse episódio o estimulou a se empenhar na tentativa de construir réplicas do instrumento. Após muitas pesquisas e tentativas, conseguiu construir um quarteto de flautas doces e tocá-las com sua família num concerto histórico do Festival Haslemere. Encorajado pelo sucesso desta primeira tentativa, fez também alguns modelos para amigos. Nesse meio tempo sua valiosa flauta foi encontrada.

Dolmetsch, que havia estudado no Conservatório de Bruxelas entre 1879 e 1883, mudou-se para Londres neste último ano para estudar no recém-inaugurado *Royal College of Music*; lá estabelecido, organizou a partir de 1891 uma série de *Historical Concerts*, onde se apresentava com sua família, conquistando admiradores como Oscar Wilde e Bernard Shaw. Os principais continuadores de seu trabalho foram seu filho Carl Dolmetsch e o flautista, pedagogo e musicólogo inglês Edgar Hunt, que em 1937 fundaram a *Society of Recorder Players*, primeira associação do gênero.

⁷¹ Pierre Jaillard (c.1650-1731), também conhecido como 'Le Bressan', foi um importante construtor francês de instrumentos de sopro. Mudou-se para a Inglaterra em 1688 e acompanhou o rei Guilherme III para a Holanda como um de seus oboístas. Os instrumentos de sua luteria que estão preservados em museus são referência para vários construtores de flauta doce da atualidade.

Em 1885 houve a apresentação em Londres de um grupo do Conservatório de Bruxelas, tocando a **Sinfonia Pastorale** da ópera **Euridice**, de Jacopo Peri (1561-1633). Apesar da crítica desfavorável⁷², este concerto foi um importante marco porque o grupo utilizou cópias de flautas doces Kynseker⁷³, de Nuremberg, feitas por Victor-Charles Mahillon (1841-1924).

Mahillon foi músico, musicólogo, escritor e construtor de instrumentos belga, curador do museu de instrumentos do Conservatório de Bruxelas de 1878 até sua morte em 1924. Responsável por tornar o museu um dos mais importantes da Europa, desenvolveu, em colaboração com Brian Greene, um sistema de catalogação de instrumentos musicais que se tornou referência em organologia, servindo de base para o de Erich von Hornbostel e Curt Sachs.

Em estudo recente sobre a construção de flautas doces durante o século XIX, MacMillan (2007) identificou, de um total de 113 instrumentos, 15 construídos em Bruxelas, sendo 14 feitos por Mahillon. A lista de instrumentos organizada pelo autor comprova que “a redescoberta da flauta doce estava bem estabelecida antes que Arnold Dolmetsch comprasse sua primeira [flauta] contralto Bressan em 1905, e que na época em que ele construiu sua primeira flauta doce aquelas de Victor-Charles Mahillon tinham cerca de 40 anos⁷⁴” (MACMILLAN, 2007, p.198).

É justamente nesta época e neste contexto que vamos situar a primeira notícia sobre flauta doce no Brasil após um longo período de silêncio, em uma história fascinante que contaremos a seguir.

⁷² Comentário do *Musical Times* de Londres sobre o concerto: “Do ponto de vista de efeito musical abstrato, os esforços dos intérpretes naturalmente variaram muito. Alguns efeitos eram bonitos e também curiosos, enquanto outros eram apenas curiosos. Nesta última categoria devem ser incluídos os sons produzidos pelas 8 *flauti dolci* na Sinfonia Pastorale de “Euridice” de Jacopo Peri, um compositor geralmente considerado o precursor da ópera (...). Os alunos do Sr. Dumon a tocavam bem, mas os efeitos lembravam a descrição de um realejo tocado com felicidade mas raramente ouvido”.

⁷³ Hieronymus F. Kynseker (1636–1686) foi construtor de instrumentos em Nuremberg. No Museu Nacional Germânico, nesta mesma cidade, encontra-se preservado um conjunto de suas flautas que serviu de modelo para Mahillon.

⁷⁴ “...the revival of the recorder was well established before Arnold Dolmetsch purchased his first Bressan alto in 1905, and that by the time he made his first recorder those of Victor-Charles Mahillon were some forty years old”.

3.2. A flauta doce de Leopoldo Miguez

Dentre os instrumentos musicais que compõem o acervo do Museu “Delgado de Carvalho”, da Escola de Música da UFRJ, encontra-se uma flauta doce baixo, de procedência alemã, autor desconhecido. Esta flauta foi doada ao museu do outrora Instituto Nacional de Música em 1896 pelo compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), então diretor da instituição.

A flauta é de madeira, formada por três partes (cabeça ou bocal, corpo e pé), uma chave para o dedo auricular direito, mais coroa de madeira com tudel de metal em forma de “S”. O bloco está mal encaixado e grosseiramente vedado com cera à parede da cabeça da flauta; parece ter sido danificado, ou mesmo substituído, considerando o bom estado geral e qualidade do instrumento.

Pelo seu formato, podemos afirmar que a flauta não foi construída antes das últimas décadas do século XVII, mais propriamente no início do século XVIII. Embora não seja possível identificar nenhuma marca de construtor, ela se assemelha às construídas por Johann Christoph Denner (1655-1707), um importante *luthier* alemão estabelecido na cidade de Nuremberg e ativo durante a virada do século XVII para XVIII.

Figura 20: Imagens de duas flautas doces baixo. À esquerda: flauta de Johann Christoph Denner pertencente ao acervo do museu de instrumentos da **Cité de la Musique** (Paris). À direita: a flauta doce baixo da UFRJ. Nos detalhes, bocal com bloco encaixado (acima) e pé com chave (abaixo).

Johann Christoph Denner produziu um grande número de flautas doces baixo, estando muitas delas preservadas em bom estado de conservação em museus na Europa e Estados Unidos⁷⁵. A flauta doce da coleção carioca se assemelha a vários desses exemplares, embora contenha um pé mais comprido, com um anel ornamental a mais, e um formato mais estreito e ovalado de chave. Vale ressaltar que as flautas baixo Denner conhecidas não são idênticas umas às outras.

Encontramos duas referências de que esta flauta era de Leopoldo Miguez e foi por ele doada ao museu. A primeira está no relato do Dr. Amaro Cavalcanti (BRASIL, 1897) sobre as atividades do Instituto Nacional de Música (INM) em 1896. Na p.240, lemos: “O director doou ao respectivo musêu uma flauta doce [...]”⁷⁶ (ver fig.19). A segunda é uma anotação manuscrita em um dos exemplares do catálogo do museu de Carvalho (1905) presente na Biblioteca Alberto Nepomuceno (EM-UFRJ). Foi realizada em 1973 por Maria Hugo Braga Pinto Coelho, então chefe da biblioteca. Ao lado do registro da flauta doce baixo (nº81), consta: “doação de Leopoldo Miguês [sic]”.

Foram offertados á bibliotheca e archivo deste instituto 112 volumes de obras de litteratura e composições musicaes.

O director doou ao respectivo musêu uma flauta doce, e o professor Frederico do Nascimento offertou ao gabinete de acustica um instrumento de sua invenção denominado « melophonometro ».

Figura 21: Trecho do relatório do Dr. Amaro Cavalcanti sobre as atividades do Instituto Nacional de Música em 1896 onde consta a doação da flauta doce pelo então diretor, Leopoldo Miguez.

Quais razões teriam motivado Miguez a adquirir e doar ao Instituto Nacional de Música uma flauta doce em um período em que tal instrumento encontrava-se praticamente em desuso na Europa? Teria ele pretendido que a flauta fosse de fato utilizada no Instituto ou seria ela considerada por ele apenas um instrumento curioso, digno de constar no museu? Para responder a essas questões, é necessária uma breve contextualização histórica local.

⁷⁵ Os principais inventários das flautas de Johann Christoph Denner são os de Young (1967, 1982) e o de Nicholas Lander, disponível em: <<http://www.recorderhomepage.net>>

⁷⁶ Leopoldo Miguez foi o diretor do Instituto Nacional de Música entre 1890 e 1902.

Se na Europa do final do século XIX o interesse pela música antiga começava a se estruturar como uma possibilidade concreta de pesquisa e performance, no Brasil vivia-se um outro momento. Com a República instaurada em 1889, todas as instituições imperiais, através de decretos do governo, foram gradativamente convertendo-se em republicanas. Assim sucedeu com o Conservatório de Música, que em janeiro de 1890 desvinculou-se da Academia de Belas Artes para se tornar o autônomo Instituto Nacional de Música.

Leopoldo Miguez, maestro, compositor e violinista fluminense, foi o escolhido para dirigir a recém-nomeada instituição, o que de fato ocorreu ainda em janeiro de 1890. Republicano convicto, estava disposto a trabalhar quanto fosse necessário para tornar o Instituto um modelo para o Brasil, não apenas pelo aspecto organizacional de sua estrutura administrativa e didática, como também pela capacidade de fornecer parâmetros para grande parte das atividades musicais do país⁷⁷. Em sua gestão, fez modificações na organização técnica e administrativa, criou novos cargos, organizou e aumentou consideravelmente o material da biblioteca e do arquivo (partituras, autógrafos e demais documentos), além de ter criado o museu de instrumentos.

Em 1895 ele se ofereceu para estudar e conhecer a estrutura dos principais conservatórios europeus, buscando modelos para o INM. Com o pedido aprovado, lá permaneceu até o início de 1896. Miguez descreveu sua viagem e suas impressões sobre os conservatórios em um relatório de 27 de fevereiro de 1896, destinado a Gonçalves Faria, então Ministro da Justiça e Negócios Interiores. A relação das escolas que visitou é a seguinte⁷⁸:

Alemanha: *Conservatoriens für Musik und Theater* (Dresden), *König Conservatoriens für Musik* (Leipzig), *Conservatoriens der Musik* (Colônia), *Königlichen Akademie der Künste* (Berlim), *Kögnilichen Akademie der Tonkunst* (Munique); Áustria: *Gesellschaft der Musikfreunde-Musikverein* (Viena); República

⁷⁷ Em seu primeiro relatório como diretor, Miguez solicita ao Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos (ao qual se subordinava o Instituto), a criação do *Gymnasio Militar*, estabelecimento vinculado ao Instituto que seria responsável pelo ensino e organização da música das bandas militares de todo país (BRASIL, 1891); sugere também padronizar por lei o diapasão no país, usando como referência o órgão Sauer que estava sendo construído para o salão de concertos (870 vibrações simples, o que equivale ao lá=435hz).

⁷⁸ Preservamos no texto os nomes das escolas tais como estão escritos no relatório de Miguez. A maior parte das instituições visitadas converteu-se em universidades ou conservatórios de nível superior, da mesma forma que o Instituto Nacional de Música é hoje a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Checa: *Verein zur Beförderung der Tonkunst* (Praga); Bélgica: *Conservatoire Royal de Musique* (Bruxelas), *Conservatoire Royal de Musique* (Liège)⁷⁹; França: *Conservatoire National de Musique* (Paris); Itália: *Regia Accademia di Santa Cecilia* (Roma), *Regio Conservatorio di Musica* (Nápoles), *Regio Istituto Musicale* (Florença), *Regio Conservatorio di musica* (Milão), *Liceo Musicale* (Bolonha), *Civico Istituto di Musica* (Gênova), *Istituto Musicale* (Turim).

Foram os conservatórios alemães e o de Bruxelas que lhe causaram a melhor impressão. Miguez considerou as escolas italianas atrasadas e desorganizadas, muito embora tenha reconhecido a boa estrutura das bibliotecas de algumas delas, assim como a do conservatório de Paris (MIGUEZ, 1897, p.21-28).

Certamente a opinião de Miguez reflete suas convicções políticas. Augusto (2008) e Bevilacqua (1940), dentre outros autores, identificam Miguez como grande admirador de Richard Wagner. Ao comentar a produção do compositor, Bevilacqua (1940, p.9) afirma que sua obra interessava “pela sinceridade, pela elevada inspiração, pelas belezas, enfim, contidas aí, (...) embora o autor não tenha podido fugir ao reflexo, em sua produção, da funda impressão recebida ao ouvir, em Bayreuth, a obra wagneriana”. Augusto (2008, p.235), por sua vez, vê paralelos entre o relato de Miguez sobre os conservatórios e as observações de Wagner quando propõe ao rei de Saxe a criação de um teatro nacional alemão em 1847.

Se nos conservatórios alemães Miguez encontra o modelo de ensino que busca para o Instituto Nacional de Música, tomando a música alemã como progressista e desenvolvida, no conservatório de Bruxelas ele encontra o ideal de preservação da cultura através de seu museu e das ações de seu diretor. Miguez assim descreve sua impressão deste conservatório:

O seu director actual, o Sr. F. A. Gevaert, é um erudito conceituado universalmente. A ele devem-se grandes progressos nos conhecimentos da história musical, principalmente no que diz respeito à da antiga Grécia. O seu antecessor, o célebre Fétis, era um sábio de vastos conhecimentos, um philologo notável, crítico intransigente pela música

⁷⁹ Miguez relata que não pôde visitar pessoalmente o Conservatório de Liège, mas obteve informações sobre ele de seu diretor, em relação intermediada por Victor Mahillon, responsável pelo museu do conservatório de Bruxelas.

do seu tempo, e um pesquisador infatigável da história da música. Deixou obras didáticas de grande valor. (MIGUEZ, 1897, p.17).

Fica evidente que o compositor valorizava a erudição dos diretores. De fato, desde que assumiu a direção do INM em 1890, ele próprio empenhou-se em dotar a biblioteca da escola com um importante acervo de obras raras, coleção esta que até hoje é singular. Miguez doou ao INM, dentre muitas outras obras, originais dos tratados de Ludovico Zacconi (**Prattica de musica**, 1596), Francesco Gasparini (**L'armonico pratico al cembalo**, 1542), Giovanni Maria Artusi (**L'artusi overo dele imperfettioni dela moderna musica**, 1600) e Gioseffo Zarlino (**Le istitutioni harmoniche**, 1562; **Demonstratione harmoniche**, 1571). Estas doações foram realizadas em 1891, antes, portanto, da visita de Miguez aos conservatórios europeus, demonstrando que ele já considerava relevante o conhecimento e estudo de tais obras.

A descrição da biblioteca e do museu de instrumentos do Conservatório de Bruxelas reitera sua admiração por esta instituição:

A sua bibliotheca, a mais bem organizada que vi, é importantíssima. O seu museu de instrumentos de música é talvez o melhor que existe, devido à intelligencia e aos esforços de seu hábil conservador, o Sr. Victor Marillon [sic], insigne fabricante de instrumentos de orchestra que tive o prazer de conhecer. O museu contém mais de 2000 exemplares differentes. (MIGUEZ, 1897, p.17).

Certamente esta foi sua principal referência para a biblioteca e museu de instrumentos do INM. Em monografia sobre a catalogação dos instrumentos do Museu Delgado de Carvalho, Brandão demonstra que Miguez utilizou-se do sistema de catalogação desenvolvido por Mahillon (2013, p.48). No prefácio do primeiro catálogo de instrumentos do museu, elaborado pelo próprio Delgado de Carvalho, tal fato fica evidente:

Não é nenhuma innovação a maneira pela qual esta seccão foi classificada: – o maestro Leopoldo Miguez já tentara tornar conhecida a interessante colleção de instrumentos que constitue o Museu e aceitara a distribuição de Charles-Victor Maílson [sic], conservador do Real Conservatório de Bruxelas. Ele organizou os instrumentos e objetos que faziam parte do museu, fundamentando-se na classificação de Charles Victor Mahillon. (CARVALHO, 1905, p.1).

Assim, percebe-se que o diretor do INM estava fortemente engajado em criar no Rio de Janeiro uma escola que estivesse à altura dos melhores conservatórios europeus. Certamente tomou conhecimento das iniciativas de Mahillon como construtor, restaurador e pesquisador de instrumentos históricos, e as considerou relevantes. Daí pode ter partido seu interesse por adquirir a flauta doce baixo.

Figura 22: Leopoldo Miguez e Victor-Charles Mahillon

Na descrição da flauta presente no catálogo elaborado por Delgado de Carvalho, encontramos uma série de informações curiosas e intrigantes. A descrição completa é a que segue:

N.81 – FLAUTA DOCE (Classe 3ª, ordem C, gênero *b*, espécie *aa*). ALLEMANHA. Flauta usada nos séculos XIII a XVI. Este exemplar é um *discantus* em lá (correspondente ao *fá* do diapasão moderno). A sua extensão é a seguinte: [lá² a lá⁴, em notação musical]. Comprimento total: 1m,04. (CARVALHO, 1905, p.46)

Primeiramente, a classificação organológica utiliza-se do sistema desenvolvido por Mahillon. Ela indica que a flauta é pertencente à 3ª Classe (*Dianemophonicos*, instrumentos cuja vibração e sonoridade são produzidas pelo sopro), ordem C (instrumentos de bocal), gênero *b* (cromático) e espécie *aa* (subdivisão do gênero *b* – compreende os instrumentos cromáticos de furos laterais, livres ou com chaves).

A flauta é identificada como sendo de procedência alemã. A origem desta informação não é revelada e não há marca de construtor aparente no instrumento, porém há grande semelhança física com modelos preservados de J.Ch.Denner. Consideramos que a flauta possa ser um instrumento autêntico

Denner ou uma cópia construída na Alemanha, sobretudo na região de Nuremberg, entre o final do séc.XVII e meados do séc.XVIII.

Em todas as referências e catálogos pesquisados, a flauta doce é mencionada a partir de 1896. Ela não aparece no livro manuscrito de registros de doações que Miguez manteve entre 1890 e 1896. Parece-nos certo, portanto, que Miguez adquiriu este instrumento durante sua visita aos conservatórios, entre 1895-96, hipótese também defendida por Brandão (2013, p.58).

A indicação de que a flauta doce baixo é usada “nos séculos XIII a XVI” demonstra equívocos quanto à origem e o modelo do instrumento. Como vimos anteriormente, a flauta doce é identificada como tal a partir do século XIV, sendo usada efetivamente entre os séculos XV e XVIII. A flauta do museu, entretanto, é um modelo barroco, desenvolvido na segunda metade do século XVII. Seria mais apropriado, portanto, determinar seu uso entre os centros dos séculos XVII e XVIII.

Seguindo a descrição de Delgado de Carvalho, a flauta é classificada como sendo “um *discantus* em lá (correspondente ao *fá* do diapasão moderno)”. A sua tessitura é identificada como indo de lá² a lá⁴. Ao examinarmos esta flauta, verificamos que o seu tamanho e formato é de um instrumento baixo, ou seja, um instrumento de tessitura mais grave em relação aos outros membros da família. A classificação “*discantus* em lá” é bastante curiosa, já que as flautas descantes são sempre membros mais agudos da família (equivalentes à tessitura da flauta soprano)⁸⁰. Também a referência à nota mais grave – “em lá (correspondente ao *fá* do diapasão moderno)” – é, no mínimo, intrigante, pois a flauta é um baixo em fá, diapasão lá=415hz. Faz-se necessário um estudo direcionado para entender de onde estes dados foram obtidos.

Sabemos que Carvalho se baseou nas anotações do próprio Miguez para elaborar o catálogo. É curioso observar a semelhança com as entradas das flautas doces no catálogo de instrumentos do Conservatório de Bruxelas, como se pode ver na fig. 21:

⁸⁰ No Dicionário Grove (**Grove Music online**), uma das definições para o verbete *discantus* dada por Ernest H. Sanders e Peter M. Lefferts é a seguinte: (v) o registro mais agudo de instrumentos construídos conforme a estrutura coral, por exemplo, flautas doces, cornetos, violas e registros de órgão (*the high register of chorally constructed instruments, e.g. recorders, cornets, viols and organ stops*). Desconhecemos a associação da palavra *discantus* a instrumentos graves.

**2847 (233). Flûte douce basse. Sans marque.
Construction analogue à celle de la flûte précédente.
Même provenance. Sa tonalité est à la quinte grave
de la précédente. Long. tot. 1^m085.**

Figura 23: Descrição de uma flauta doce baixo no **Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles**, por Victor-Charles Mahillon (1901). Tradução: "Flauta doce baixo. Sem marca. Construção análoga à da flauta precedente [do catálogo]. Mesma procedência. Sua tonalidade é uma quinta abaixo da precedente. Comprimento total 1m085"

Considerando o desejo de Miguez em renovar o ambiente musical do Rio de Janeiro com a nova música alemã, baseado na admiração que sentia por Wagner e seus ideais, não parece ter havido naquele momento o interesse pela prática da chamada música antiga, tal como ocorria de maneira descentralizada em alguns países europeus. Assim, a flauta doce teria despertado seu interesse como um instrumento curioso, digno de estudo para se conhecer a sonoridade do passado. Nesse sentido, o contato com Victor-Charles Mahillon pode ter sido determinante.

Os princípios que regem atualmente a pesquisa musicológica e a interpretação do repertório histórico são diferentes dos praticados ao final do século XIX. A música do passado aparentava ser um objeto de estudo com fins de enriquecer a cultura do homem moderno (e a erudição sobre a história era valorizada), porém era na produção vigente que residia a grande arte e o interesse de todos. Nesse sentido, a flauta doce e qualquer outro instrumento do passado eram vistos como objetos de museu, sujeitos à dissecação física, à análise da sonoridade, que na maior parte das vezes era considerada curiosa.

Seja como for, a presença física de uma flauta doce no Rio de Janeiro ao final do séc. XIX é fato único e instigante. A flauta doce do acervo da UFRJ é, até o momento, a mais antiga que aqui chegou e permaneceu; ela merece ser melhor investigada, sobretudo pela hipótese de se tratar de um autêntico exemplar de J.C.Denner.

3.3. Retorno e estabelecimento da flauta doce no Brasil

Assim como na Europa, o retorno da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX ocorreu a partir de duas vertentes: o interesse

pela música e pelos instrumentos do passado e a percepção de que a flauta doce era um adequado instrumento de iniciação musical, sobretudo infantil. Embora desde finais do séc.XIX já houvesse conhecimento no Brasil sobre estas iniciativas na vida musical europeia, como vimos pelo exemplo de Leopoldo Miguez, foi somente através da vinda de imigrantes europeus que elas foram efetivamente implantadas por aqui.

Dentre estes vários imigrantes, foram os alemães que trouxeram a flauta doce para cá. O Brasil os recebe desde 1818; os primeiros colonos que se estabeleceram no sul do país, onde se concentrariam em sua quase totalidade, chegaram em 1824, principalmente para trabalhar na produção agrícola. Desde então não pararam de chegar, em fases mais ou menos intensas de imigração; passaram a se organizar em colônias que até hoje existem e preservam os costumes e a cultura de seu país de origem. Foi após a I Guerra Mundial, no entanto, que o maior número de alemães imigrou para o Brasil (cerca de 70 mil na década de 1920). Ao contrário de seus antecessores, eles permaneceram nos centros urbanos para lá exercerem suas profissões de origem. Era neste grupo, e nos que chegaram após a II Guerra, nas décadas de 1940 e 50, que se situavam os músicos e professores, muitos deles refugiados políticos.

Em 1937 Hans-Joachim Koellreutter, flautista, compositor, regente e educador musical alemão, chegou ao Rio de Janeiro. Embora não tocasse flauta doce, Koellreutter foi um grande incentivador da execução de música antiga no Brasil, tendo ele mesmo realizado vários concertos de música barroca com sua flauta. Veremos adiante que suas iniciativas em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador, dentre outras cidades, foram essenciais para despertar o interesse de jovens músicos brasileiros pelo repertório renascentista e barroco, e consequentemente pelos instrumentos usados nestes períodos, como a flauta doce.

A partir da década de 1950 já é possível encontrar informações sobre o uso pedagógico da flauta doce em Recife (LIRA, 1984, p.11). Em 1959 foi publicado o primeiro método brasileiro dedicado ao instrumento, o **Primeiro Caderno de Flauta Block**, de Maria Aparecida Mahle. Ele foi planejado para o curso da *Escola de Música de Piracicaba* (SP) e até hoje é referência como

método de musicalização através da flauta doce. Note-se que a nomenclatura utilizada no título é *flauta block*, adaptação do nome do instrumento em alemão, *blockflöte*. Podemos considerar a publicação deste método como a primeira iniciativa no sentido de formalizar o uso da flauta doce na educação musical brasileira. Mais de uma década depois, vieram as publicações de Helle Tirler, **Vamos tocar flauta doce** (Rio de Janeiro, 1970). Helle foi figura chave na história da flauta doce do Rio de Janeiro, como veremos adiante.

A partir da década de 1960 já é possível detectar uma prática consistente de flauta doce em vários estados brasileiros. Foi na década de 70 que as primeiras flautas de resina produzidas pela fábrica japonesa *Yamaha* chegaram aqui, contribuindo imensamente para a popularização do instrumento. Neste período a flauta doce se disseminou por todo o país.

Nossa história da flauta doce se encerra com a década de 1970. Daí em diante a flauta doce se estabeleceu por todo o país, em capitais e incontáveis cidades, como instrumento artístico e principalmente pedagógico. Uma pesquisa capaz de dar conta de um território tão abrangente demandaria muito mais tempo do que dispomos. Deixemos para um momento futuro.

3.3.1. Região Sul

A história da flauta doce nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul está fortemente atrelada à presença dos imigrantes alemães que lá se estabeleceram. Sobre o Paraná, Barros (2010, p.42) relata que:

[...] a vida musical sofreu uma grande mudança após a chegada do Pastor Karl Frank em 1910. Apesar de não ser músico profissional, ele soube estimular a prática musical, principalmente através de sua atividade de professor de piano. Segundo Elisabeth Prosser, a partir dos anos 1950, sua filha, Esther Graf, foi uma das principais responsáveis do ensino da flauta doce no Paraná

Em artigo sobre sua mãe, Ingrid Müller Seraphim, e a prática musical em Curitiba, Elisabeth Seraphim Prosser relata que Karl Frank (1886-1969) formou-se na Alemanha em teologia e música (órgão e piano), tendo sido enviado ao Brasil em 1908 pela Igreja Luterana e se radicado em Curitiba. Durante os quarenta e cinco anos em que permaneceu à frente da comunidade

luterana, destacou-se como um líder intelectual e artístico, organizando concertos e atividades musicais. "A partir dos anos 1940, suas filhas Ella Frank [Grube], Ester Frank [Graf] e Ruth Frank o auxiliariam como instrumentistas. Ester assumiria, mais tarde, a regência do coro da igreja e do grupo instrumental que era formado, ocasionalmente, para certos concertos" (PROSSER, 2014, pp.52-53).

Posteriormente, Ruth Jansen, uma das filhas de Karl Frank, se fixou em Niterói (RJ), onde também desenvolveu atividades pedagógicas com a flauta doce. "Segundo Helder Parente, Ruth Jansen escreveu um método de flauta doce curioso, pois se destinava, simultaneamente, às flautas doces em dó e em fá" (BARROS, 2010, p.42).

De fato, o Pastor Frank foi responsável pela formação de vários músicos no Paraná. Ele foi o primeiro professor de Ingrid Müller Seraphim, que posteriormente se tornou uma das figuras centrais para o movimento da música antiga em Curitiba. Pianista com excelente formação, Ingrid conta, em depoimento a Kristina Augustin (1999, p.85), como se interessou pelo cravo:

[...] foi nos Cursos Internacionais (nove cursos, de 1966 a 1975), promovidos pelo regente Roberto Schnorremberg, que vim a me interessar pelo cravo. Vinham professores maravilhosos dos Estados Unidos, da Inglaterra, e foi nesses cursos o meu primeiro contato com a Música Antiga.

Foi também nestes cursos que Ingrid conheceu o cravista Roberto de Regina, com quem desenvolveria uma longa e frutífera parceria em atividades em prol da música antiga em Curitiba.

Em 1953, após uma temporada de estudos no Rio de Janeiro, ela foi convidada pelo Professor Fernando Corrêa de Azevedo para integrar o corpo docente da *Escola de Música e Belas Artes do Paraná* (EMBAP, atual UNESPAR), por ele fundada em 1948. Ingrid permaneceu na EMBAP até 1986, onde lecionou piano e, posteriormente, cravo e música barroca. Prosser conta como foi o convite para que lá ensinasse o cravo, no final da década de 1960:

Sabedor da sua paixão pelos compositores barrocos e do seu envolvimento com o cravo, o novo Diretor da Embap, Orlando da Silveira, a encarregou do seu ensino. Assim, ao mesmo tempo que passou a tocar o repertório barroco ao cravo, criou turmas de música de

câmara barroca, que envolviam canto, flauta doce, violino, violoncelo, cravo e outros instrumentos, abrindo um novo horizonte aos estudantes da instituição (PROSSER, 2014, p.59).

Neste período Ingrid também foi professora e artista convidada dos *II a IX Cursos Internacionais de Música e Festivais de Música de Curitiba* (1966-1977)⁸¹, do *V Seminário Catarinense de Música*, em Blumenau (1973), entre outros (PROSSER, 2014, p.58). Foi a partir do trabalho pedagógico realizado na EMBAP e nestes cursos que muitos jovens músicos puderam conhecer e praticar a música barroca.

De fato, foram alguns destes jovens que integraram, posteriormente, a primeira formação da *Camerata Antiqua* de Curitiba. De acordo com a narrativa de Augustin (1999, p.85), no *VII Curso e Festival Internacional de Música de Curitiba* (1974) havia um concerto programado com Ingrid, Roberto de Regina e outros professores do curso, mas como eles não conseguiam se encontrar para ensaiar, Ingrid convidou alguns jovens músicos da cidade para tocar. Este foi o núcleo inicial da *Camerata Antiqua*, formalizada posteriormente com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba, na pessoa de seu presidente à época, Alfred Willer, passando a contar com a orientação regular de Roberto de Regina.

O repertório da *Camerata* nesta fase inicial contava com música renascentista e barroca. Dentre os flautistas doces do grupo, estava Elisabeth Seraphim Prosser, que posteriormente foi estudar em Toronto, no Canadá.

Segundo Augustin (op.cit., p.89):

Quando a *Camerata Antiqua* começou a ganhar mais instrumentos modernos e a se dedicar mais ao barroco, aqueles que tocavam flauta doce e viola da gamba se viram um tanto isolados e sem perspectiva de continuar desenvolvendo um trabalho com a música renascentista. Mais uma vez, o dedo mágico de Dona Ingrid apontou uma solução: sugeriu a Eunice Brandão⁸² a formação de um grupo com flauta doce, violas da

⁸¹ Segundo Goedert (2010, p.34): "Os Festivais de Música de Curitiba e os Cursos Internacionais de Música do Paraná foram eventos promovidos pela Sociedade Pró-Música de Curitiba com apoio do Governo do Estado do Paraná e de outros órgãos e instituições, como o Ministério de relações exteriores do Brasil, Ministério de Educação e Cultura, Prefeitura de Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Instituto Goethe, Consulado Geral da França, Tchecoslováquia e Polônia e o British Council".

⁸² Maria Eunice Brandão, falecida precocemente em 2001, estudou flauta doce com Elisabeth Seraphim Prosser e posteriormente tornou-se uma excepcional intérprete de viola da gamba, incentivadora da grande maioria de músicos brasileiros que se dedicaram a este instrumento.

gamba, cravo e percussão. Nascia, assim, com o apoio de Roberto de Regina, o *Renascentista de Curitiba*.

Na sequência, a autora conta como se deu o contato com os flautistas paulistanos Flávio Stein e Plínio Silva:

Havia no grupo um interesse constante de aperfeiçoamento. Nessa época ainda não existiam os Festivais de Música Antiga, como hoje. O festival mais interessante era o de Inverno de Campos do Jordão, em julho. Embora não possuísse um núcleo de Música Antiga, músicos como Roberto de Regina e Helder Parente costumavam lecionar, atraindo um pequeno número de pessoas interessadas na prática da música renascentista e barroca. Foi nesse festival, em 1981, que Eunice Brandão, então aluna, conheceu os flautistas paulistanos Plínio Silva e Flávio Stein. Desse contato surgiu a ideia da organização de um *Encontro de Flauta Doce* [em Curitiba]. Janete Andrade, que participou como aluna, não esqueceu: *o Flávio chegou para dar aulas e, organizado do jeito que é, trouxe uma maleta e quando abriu...tinha toda a família da flauta doce ali dentro! Era aquele tipo de maleta de mão, com espuma recortada segundo o tamanho de cada flauta, tudo dividido e arrumado. A gente não podia acreditar, nunca tínhamos visto nada igual!* Flávio trouxe também importantes informações acerca da própria flauta doce e seu repertório, sobre o movimento da Música Antiga na Europa e centros de estudos e festivais europeus. Assim como fazia com sua maleta, Flávio veio organizando as ideias que estavam soltas no ar". (AUGUSTIN, 1999, p.90).

Logo em seguida ao *Encontro de Flauta Doce*, Flávio Stein e Plínio Silva se estabeleceram em Curitiba, no ano de 1981. Passaram a tocar no *Renascentista*, onde desenvolveram um importante trabalho junto com Eunice Brandão, Janete Andrade e outros músicos. O grupo acabou se reestruturando após a partida de Eunice para estudar na Suíça, em 1983; passou a se chamar *Studium Musicae* e voltou-se para o período medieval, através da experiência prévia que Flávio tinha deste repertório. Para esta etapa do trabalho, contaram com a colaboração do cantor e estudioso de música medieval Fernando Carvalhaes.

Flávio e Plínio tiveram grande importância não apenas na performance de música antiga em Curitiba, mas na formação de vários outros flautistas. Em depoimento a Kristina Augustin, Janete Andrade diz: "o Flávio é aquele tipo de pessoa que já nasceu pronta! Ele era muito jovem e quando me lembro de tudo o que ele fez, quando releio hoje os textos que ele escrevia, vejo que tudo tinha uma coerência, uma clareza de ideias muito grande!" (1999, p.92).

Em 1991, Plínio Silva ingressou como professor na EMBAP, onde está até hoje. Plínio também desenvolveu um interessante trabalho com músicas de outras culturas através de seu grupo *Terra Sonora*⁸³.

É preciso mencionar também a grande importância que os *Festivais de Música de Curitiba* e as *Oficinas de Música de Curitiba* tiveram na formação de inúmeros flautistas. Ricardo Kanji esteve nos I, II e III *Festivais de Música de Curitiba*, realizados nos anos de 1965, 66 e 67. O repertório tocado nos concertos destes eventos foi bastante eclético, como era característico destes primeiros recitais dedicados à música antiga: havia música medieval, renascentista e barroca, música folclórica e também obras contemporâneas, como o *Flötentanze* para quarteto de flautas doces, do compositor e flautista austríaco Hans Ulrich Staeps (1909-88)⁸⁴.

Helder Parente esteve no VIII *Festival de Música de Curitiba*, realizado no ano de 1975. Juntamente com Homero Magalhães, Denis Barbosa, Fernando Moura, Rosana Lancelotte, Léo Gandelman e Eliane Freitas, realizaram um concerto com música medieval e renascentista. Helder foi também um dos primeiros professores de flauta doce das *Oficinas de Música de Curitiba*, realizadas desde o ano de 1983, juntamente com Elisabeth Seraphim Prosser. Detentora de uma formação cultural bastante abrangente, Elisabeth é professora na EMBAP e foi responsável pela formação de vários flautistas doces. Ela é autora do método **Vem comigo tocar flauta doce** (Musimed, 1995), que traz ideias interessantes a respeito da introdução da técnica do instrumento para crianças.

No estado de Santa Catarina, destaca-se a figura de um outro pastor da Igreja Luterana, Hans Hermann Ziel. Estabelecido no Brasil desde 1968, foi talvez o primeiro construtor a fabricar flautas doces no Brasil, nas cidades de Blumenau e Timbó. Segundo Helder Parente, em depoimento a Daniele Barros, "o

⁸³ Dentre os ex-alunos de Flavio Stein e Elisabeth Seraphim Prosser estão Ângela Sasse, Anete Weichselbaum e Renate Weiland, que hoje integram o quadro docente da Embap. As três flautistas escreveram em parceria o método para flauta doce **Sonoridades Brasileiras** (DEARTES, 2008), bastante elogiado por propor novas ideias e abordagens no ensino de flauta doce.

⁸⁴ Os programas dos *Festivais de Música de Curitiba* estão disponíveis na dissertação de Taianara Goedert: **Desdobramentos artísticos resultantes dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná**. Curitiba, 2010. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

pastor Ziel fazia umas flautas muito desafinadas...". Ainda assim, suas iniciativas foram importantes para o desenvolvimento da flauta doce e de outros instrumentos, como o órgão.

Helder conta ainda, em seu depoimento a Daniele Barros, que em Blumenau havia algumas pessoas que davam aulas de flauta doce, em sua maioria alemães ou descendentes. Ele se recorda de Rose Altenburg Praun, que dava aulas na *Escola de Música do Teatro Carlos Gomes* em Blumenau, na *Escola de Música Villa Lobos* em Joinville e no *Colégio Bardhal* em Florianópolis, nas décadas de 70-80.

Nos meses de julho aconteciam os *Festivais de Inverno* junto à *Escola de Música de Blumenau*, nos quais Helder esteve por várias vezes ministrando cursos. Melita Bona comenta que vinham professores e alunos de várias regiões do Brasil, e que a professora Isolde Frank, de Porto Alegre, geralmente estava presente, assim como os grupos de Curitiba. Bernardo Toledo Piza também esteve por várias vezes ministrando cursos em Joinville.

Em Santa Catarina merece destaque ainda a atuação de Jorge Preiss, contratenor, cravista, organista e compositor, também o introdutor da flauta doce na *Escola de Música do Teatro Carlos Gomes*, onde foi professor e criou o *Studio de Música Antiga*, no início da década de 1970. O *Studio* dava ênfase à flauta doce, mas tinha também em sua formação violas da gamba (tocadas pelo pastor Ziel e sua esposa Gerhild) e cromornes (a escola tinha um quarteto destes instrumentos). Rose Altenburg Praun, Melita Bona e Noemi Kellermann eram flautistas do grupo; Melita se lembra de um concerto que chegaram a realizar na Sala Cecília Meireles (RJ).

Dentre os alunos de Jorge Preiss na *Escola de Música do Teatro Carlos Gomes*, merece destaque o flautista Kurt Schroeter, que atualmente vive na Itália; Kurt iniciou-se na música com a flauta doce e depois migrou para a flauta transversal. Na década de 80, Preiss transferiu-se para Florianópolis, onde foi fundador da escola *Opus*, lecionou flauta doce e fundou o conjunto *Ars Antiqua*⁸⁵.

⁸⁵ Em Joinville merece menção o trabalho desenvolvido mais recentemente por Vera Maria Zen Zucco, fundadora do conjunto *Compasolivre*, em atividade desde 1998. Vera realiza repertório de caráter popular, com músicas originais e arranjos para grupo de flautas doces. Em Florianópolis estabeleceram-se as flautistas Viviane Beineke e Valéria Bittar, ambas docentes da UDESC

Após a saída de Jorge Preiss de Blumenau, formou-se, na *Escola de Música do Teatro Carlos Gomes*, um quinteto de flautas doces, chamado *Populipholia*, integrando as flautistas Rose Altenburg Praun, Antonieta Kraus, Maria Carmem Von Linsingen, Thalia Malburg Heusi e Bettina Krueger. O *Populipholia* dedicava-se à interpretação de música contemporânea escrita originalmente para flauta doce, e tinha a orientação de Flavio Stein⁸⁶.

No Rio Grande do Sul, uma das personalidade de maior destaque para a história da flauta doce é Isolde Frank. Segundo Barros (2010, p.42),

Em 1959, Isolde Frank – nascida em 1936 no sul da Alemanha (Creglingen) – deixa seu país e chega ao Rio Grande do Sul. Ela conta que, por volta de 1963, a diretora do *Madrigal da UFRGS* solicita-lhe que ensine flauta doce a duas de suas cantoras, a fim de utilizar o instrumento no repertório coral. No decorrer de sua entrevista, ela declara: *Antes dessa época, já havia quem ensinasse flauta doce em Porto Alegre, precisamente no Instituto Teológico da Igreja de Confissão Luterana no Brasil*. Isolde Frank tornou-se professora de flauta doce do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde criou, em 1969, o *Quarteto de Flautas* de Porto Alegre. Entre suas atividades na área de flauta doce também consta a publicação de dois métodos destinados à flauta soprano. É interessante observar que antes de vir para o Brasil, Isolde Frank já era diplomada em flauta transversa e especializada em flauta doce pelo *Musikhochschule* de Stuttgart".

O *Quarteto de Flautas* acabou se tornando o *Conjunto de Câmara de Porto Alegre* com a incorporação de cantores e outros instrumentistas. O conjunto, que se tornou uma verdadeira escola para seus integrantes, esteve ativo por 30 anos.

Somando-se ao importante trabalho de Isolde Frank, deve ser registrado o de Ellen Klohs. Segundo Augustin (1999, p.99):

Cantora lírica, aluna de Carl Orff na Áustria, ao retornar ao Brasil começou a trabalhar com iniciação e educação musical, paralelamente às suas atividades concertísticas, com especial enfoque para a flauta doce. Elle criou então com suas alunas o *Grupo de Flauta doce Ellen Klohs* (1980). Muitos ensaios foram realizados na residência da família

(Universidade do Estado de Santa Catarina). Viviane desenvolve consistente trabalho de educação musical através da flauta doce, com vários artigos e publicações sobre o tema. Valéria, que veio de Campinas (SP), tem um importante trabalho de pesquisa e performance com o grupo *Anima*. Foi também responsável pela formação de vários flautistas, tanto em Campinas quanto, mais recentemente, em Florianópolis.

⁸⁶ Agradeço as contribuições de Melita Bona e Noemi Kellermann sobre a prática de flauta doce em Santa Catarina, realizadas por mensagem eletrônica.

Renner e a grande sala enchia-se de música nas tardes de domingo, em concertos informais, envolvendo os próprios filhos e amigos.

[...] Essa relação prazerosa com a música unida à orientação segura de Ellen foi o incentivo para que suas alunas continuassem estudando música e criassem seu próprio grupo, o *Conjunto de Musicantiga de Porto Alegre*, em 1986. As flautistas Lucia Carpena, Renate Sudhaus, Cristina Domenech, Marília Stein, Sofia Renner (cravo) e Berno Sudhaus (violoncelo) continuaram a receber orientação da "tia Ellen", como carinhosamente a chamam, e começaram a participar das Oficinas de Música e Encontros de Música Antiga em Curitiba.

Em depoimento a Augustin, Lucia Carpena reitera a importância do trabalho de Ellen para a profissionalização da flauta doce em Porto Alegre. O instrumento foi introduzido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul por Isolde Frank, dentro do curso de Licenciatura. Por ocasião de sua aposentadoria, lá ingressou Lucia Carpena, que vem desenvolvendo significativo trabalho não apenas na formação de excelência de seus alunos de Bacharelado e Licenciatura, como também no fomento à composição para o instrumento, com vários projetos e publicações realizadas.

O primeiro Bacharelado em Flauta Doce em uma universidade brasileira, no entanto, foi o da Universidade Federal de Santa Maria, cidade localizada no centro do estado. Segundo Barros (2010, p.58):

A Universidade de Santa Maria foi um pólo bastante importante de flauta doce nos anos 1980. Esta universidade, sem dúvida, foi a primeira a dispor de uma classe de flauta doce no quadro de um Bacharelado. Entretanto, é preciso sublinhar que a universidade não teria dado um passo à frente sem o entusiasmo de Ruth Kuhn, professora pioneira, substituída posteriormente por Ana Lúcia Louro, após sua aposentadoria. Segundo Lucia Carpena, a efervescência em torno da flauta doce no estabelecimento era tão grande que chegou a ser realizado um concurso que conheceu várias edições: *Concurso Sébastian Benda de Flauta Doce*.

A introdução da flauta doce na Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) ocorreu em 1960, por Gilberto Strauch, mais tarde substituído por Maria Dilma Prietto Luzardi. O curso foi reorganizado em 1983 por Pablo Enrique da Rocha Espiga, que criou também o Grupo de Flautas Doces e o Conjunto de Música Antiga da UFPeL.

Em Bagé, Eliana Vaz Huber conta que na década de 1960 a professora Rita Jobim Vasconcelos trouxe do Rio de Janeiro algumas flautas doces (em torno de vinte), que ela chamava de pífaros. Eram tocadas na banda e

ficaram conhecidas com esse nome por algum tempo. No início dos anos 70, a professora Neiva Martinez percebeu que os instrumentos eram flautas doces e começou a estudá-las. Neiva convidou quatro alunos de outros instrumentos para formar a primeira turma, a saber: Tiarajú, Jorge, Maria Luiza e ela, Eliana. Os dois primeiros desistiram logo em seguida; Maria Luiza saiu pouco mais tarde e Eliana ficou até o final do curso recém-iniciado. Como muitos outros professores pioneiros de flauta doce no Brasil, Neiva Martinez era autodidata no instrumento, sua formação principal era de acordeonista.

Na década de 1980, Eliana passou a dar aulas, juntamente com Neiva, no *Instituto Municipal de Belas Artes Profª Rita Jobim Vasconcelos* (IMBA), o antigo *Conservatório de Bagé*. O curso havia começado em 1974 e logo foi formado um grupo de música renascentista, que eventualmente tocava música medieval. Esse repertório era novidade no Conservatório; até então, lá só se ouvia música de Bach para frente.

Figura 24: Imagem da família Sydow em Ijuí (RS), 1956.

Eliana Vaz Huber hoje coordena o Projeto Prelúdio, que teve sua origem na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na década de 80, e desde 2009 faz parte do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Porto Alegre. Em sua equipe está o flautista, regente e professor Bernhard Sydow. Bernhard é filho de Ulrich Robert Antonius Sydow, que foi pastor luterano e professor de música em Coronel Barros, Restinga Seca, Porto Alegre, Ibirubá e Marques de Souza. A família Sydow mantinha prática de flauta doce desde a década de 1950, como se pode observar na foto acima.

3.3.2. Região Sudeste

A história da flauta doce no Brasil no século XX deve muito aos flautistas, professores e eventos oriundos dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, foi nos conservatórios estaduais que se desenvolveu uma prática mais consistente de flauta doce, sobretudo na década de 1970. Estas histórias foram relatadas nos depoimentos dos principais flautistas e professores destes estados, que apresentamos aqui com algumas informações complementares.

Podemos dizer que o primeiro grande impulsionador das atividades com flauta doce em São Paulo e no Rio de Janeiro foi Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nascido na Alemanha, chegou ao Brasil em 1937, instalando-se no Rio de Janeiro. Desde muito jovem tinha uma postura irrequieta, questionadora. Na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira⁸⁷, lemos que "a resistência ao autoritarismo é uma das marcas da trajetória de Koellreutter. Ainda menino, recluso em casa como castigo às traquinagens praticadas na escola, dribla a solidão aprendendo, sozinho, a tocar um velho flajolé⁸⁸". Na Alemanha, estudou flauta transversal com Gustav Scheck (1901-84), que foi um

⁸⁷ HANS Joachim Koellreutter. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>>. Acesso em: 08 de Outubro de 2017. Verbete da Enciclopédia.

⁸⁸ O flajolé é descrito na ENCICLOPÉDIA como uma flauta de seis furos tocada em bandas militares. Em entrevista concedida em 1999 aos jornalistas Carlos Adriano e Bernardo Borovow, do jornal *Folha de São Paulo*, Koellreutter diz se tratar de "uma antiga flauta do século 19, do Exército austríaco". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>>. Acesso em 07 de outubro de 2017.

dos pioneiros da flauta doce nas décadas de 1920 e 30. Sobre Gustav Scheck, Eve O'Kelly (1990, pp.6-7) nos relata que:

Ele começou a tocar flauta doce e traverso barroco nos anos 1920, tendo estudado com [Willibald] Gurlitt em Friburgo. Em 1930 ele começou o que se tornaria uma famosa parceria com August Wenzinger, o intérprete de viola da gamba, e Fritz Neumeyer, o cravista, que foi o pioneiro na performance da música antiga com instrumentos originais em diapasão grave⁸⁹. Em 1934 Scheck foi indicado para o quadro docente da Universidade de Música de Berlim; [Paul] Hindemith era naquela época professor de composição lá e, há dois anos, havia composto seu *Trio* para flautas doces. Como veremos, vários alunos de composição de Hindemith viriam a escrever para flauta doce. Scheck e Gurlitt treinaram entre eles muitos da próxima geração de flautistas doces, os pioneiros do movimento da música antiga e, em particular, do repertório para flauta doce do século XX. Dentre seus alunos estavam o flautista e professor Ferdinand Conrad; o construtor de flauta doce Hans-Conrad Fehr; os musicólogos e professores Linde Höffer von Winterfeld e Hildemarie Peter; e o flautista, compositor e professor Hans-Martin Linde⁹⁰.

Assim, mesmo não tendo estudado especificamente a flauta doce, Koellreutter teve contato com os pioneiros deste instrumento e do movimento da música antiga na Alemanha. A vivência do repertório renascentista e barroco na Europa gerou reflexos em suas atividades como intérprete e professor no Brasil, sobretudo no incentivo à realização e análise de obras destes períodos, então raramente executadas por aqui.

Após uma temporada no Rio, onde lecionou no Conservatório Brasileiro de Música e deu concertos e aulas particulares, Koellreutter se muda para São Paulo em 1949. Por indicação de seu amigo alemão radicado no Brasil Theodor Heuberger, logo passou a dirigir a *Escola Livre de Música*, vinculada à *Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciências e Letras*.

⁸⁹ i.e., diapasão lá=415Hz.

⁹⁰ He began playing recorder and baroque flute in the 1920s, having studied under Gurlitt in Freiburg. In 1930 he began what became a famous partnership with August Wenzinger, the viola da gamba player, and Fritz Neumeyer, the harpsichordist, which pioneered the performance of old music on authentic instruments at low pitch. In 1934 Scheck was appointed to the staff of the Berlin Hochschule für Musik; Hindemith was at that time professor of composition there and had two years earlier composed his *Trio* for recorders. As we shall see, many of Hindemith's composition students later went on to write to recorders. Between them, Scheck and Gurlitt trained many of the next generation of recorder players, the pioneers of the early music movement and, in particular, of the twentieth-century repertoire for the recorder. Among their pupils were the player and teacher Ferdinand Conrad; the recorder maker Hans-Conrad Fehr; the musicologists and teachers Linde Höffer von Winterfeld and Hildemarie Peter; and the player, composer and teacher Hans-Martin Linde.

A Sociedade foi fundada originalmente em 1931, no Rio de Janeiro, por Heuberger, *marchand* e animador cultural, juntamente com outros intelectuais; tinha como objetivo promover o intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha. Após um período de interrupção das atividades, a Sociedade ressurgiu em 1949, desta vez com apoio financeiro da República Federal da Alemanha. Em 1952 Koellreutter funda a *Escola Livre de Música Pró-Arte*, que em 56 passaria a se chamar *Seminários de Música Pró-Arte*; Koellreutter permaneceu na direção até 1958. Além de São Paulo, ao longo da década de 1950 foram fundados os *Seminários de Música Pró-Arte* nas cidades de Piracicaba (1953), Salvador (1954) e Rio de Janeiro (1957), sendo que este último está em atividade até os dias de hoje, porém desde 1974 sem vínculo com a Sociedade Pró-Arte.

Koellreutter já havia criado, em 1950, o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, em Teresópolis, cidade da região serrana fluminense, após ter tido a boa experiência de lecionar em 1949 no famoso *Curso de Verão de Darmstadt*, na Alemanha. Este foi o pioneiro dos muitos cursos e festivais de férias que viriam a ocorrer por todo o país. Nas palavras de Cidinha Mahle, "eram cursos maravilhosos, onde vinham professores de uma porção de lugares, especialmente da Alemanha" (HUSSAR, 2012, p.187). Foram nos cursos de Teresópolis que muitas atividades relacionadas à flauta doce ocorreram, como veremos adiante.

A Pró-Arte de São Paulo era uma escola extremamente progressista, alinhada com as tendências vanguardista alemãs. Lá Koellreutter pôde desenvolver uma metodologia de ensino muito diferente dos modelos vigentes nos conservatórios brasileiros, fortemente influenciados pelos métodos do Conservatório de Paris. Koellreutter mantinha uma relação de igualdade com seus alunos, sem a habitual hierarquia mestre-discípulo; considerava-os colegas de profissão, interessava-se pelas suas opiniões e fazia-os criar e improvisar. A música renascentista e barroca era fortemente incentivada; logo a flauta doce passou a ser utilizada pelos alunos em sessões de leitura e interpretação de obras daqueles períodos.

Dentre os inúmeros músicos que passaram pela Pró-Arte, está o casal Ernst e Cidinha Mahle. Ernst Mahle nasceu em Stuttgart em 1929. Estudou

flauta doce na escola, quando tinha sete anos, em sua cidade natal⁹¹. Na época, usava uma flauta *Bärenreiter* de sistema germânico, que ele guarda até hoje. Mahle veio para o Brasil na década de 1950; conheceu Koellreutter e passou a estudar na Pró-Arte.

Maria Aparecida Romera Pinto Mahle nasceu em Piracicaba em 1931. Cidinha, como é chamada, começou a estudar piano em Piracicaba. Resolveu aprofundar os estudos e veio a São Paulo para estudar piano na Pró-Arte. Como o professor que procurava não estava disponível, foi estudar regência coral com Koellreutter. Ela recorda que vários na classe de regência tocavam flauta doce. Cidinha frequentou os cursos de Teresópolis e, após uma conversa com Koellreutter, propôs a criação de uma escola de música nos moldes da Pró-Arte em Piracicaba, ao que ele respondeu que designaria Mahle para ajudá-la. A empreitada acabou por aproximar definitivamente os então amigos Cidinha e Mahle, que acabaram se casando em 1955.

A *Pró-Arte Escola Livre de Música de Piracicaba*⁹² foi inaugurada em 09 de março de 1953, justamente com um concerto de um quarteto de flautas doces da Pró-Arte de São Paulo, formado por Mahle, Sandino Hohagen, Henrique Gregori (eles não se recordam do nome do quarto integrante), todos alunos de regência de Koellreutter. Em depoimento a Sheila Hussar e Rosemeire Ducatti, em 2011, Cidinha conta:

Koellreutter veio para a fundação [da escola] e foi muito interessante que, nesse dia, pela primeira vez, ouviram flauta doce aqui em Piracicaba. Foram mais eles, da Pró-Arte, que trouxeram as flautas, então tinham um conjunto até. Um conjunto que tocavam muito bem, com todos os grandões lá. O Mahle tocava, tocava também o Hohagen [Sandino], tocava o Gregori [Henrique]...era um conjunto bastante bom. E a inauguração foi no Clube Coronel Barbosa, porque foi lá que o pessoal cedeu o lugar. A Cultura Artística estava funcionando naquele local, na data (HUSSAR, 2012, p.188).

Praticamente desde a inauguração da escola a flauta doce foi usada como base dos cursos de iniciação musical. Como não havia instrumentos disponíveis nessa época no Brasil (eles eram obrigados a trazer da Alemanha), Mahle e Cidinha primeiramente encomendaram a um torneiro em Piracicaba que

⁹¹ Ernst e Cidinha Mahle concederam entrevista em junho de 2016.

⁹² A *Pró-Arte Escola Livre de Música* mudou posteriormente seu nome para *Escola de Música de Piracicaba*. Hoje, chama-se *Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle*.

fizesse uma cópia e, claro, a iniciativa não foi bem sucedida. Depois entraram em contato com o dono da fábrica *Jog*, em Rio Claro (interior de SP), que passou a fornecer as flautas a partir de 1954⁹³.

Cidinha conta que começou a estudar flauta doce por necessidade. Em 1955 o grupo em que Mahle tocava tinha um concerto marcado e um dos integrantes avisou que não poderia comparecer. Como não havia ninguém para substituir, Cidinha ganhou uma flauta do Mahle e passou a estudar 3 a 4 horas por dia. "Eu era muito disciplinada, estava tocando direitinho", diz ela, orgulhosa. Apresentaram uma peça de Leopold Mozart. Daí em diante, não parou mais de estudar.

Mahle conta que ele era auto-didata, mandava trazer métodos e estudava sozinho. Na Escola de Música de Piracicaba, começou a introduzir melodias folclóricas com flauta doce. Depois se interessou por outras escalas, como as escalas mouras e modais. Escreveu sua *Sonatina Modal*, para flauta doce soprano e piano, com fins didáticos; já a *Sonatina 1970*, para a mesma formação, escreveu para ele próprio tocar. Conta que havia encomendado um gravador, novidade na época; quando chegou, gravou a parte do piano da sonatina para ficar tocando junto a flauta!

Cidinha escreveu seu método, **Primeiro caderno de flauta block** (originalmente, Primeiro caderno de flauta doce), para servir como material de apoio das aulas de iniciação musical da escola. Em 1959 ela quis publicá-lo ("porque na época só era possível fazer cópias manuscritas") e o ofereceu à Editora Vitale. O editor achou que seria difícil alguém se interessar por um método de flauta doce. Disse que publicaria desde que o nome fosse trocado para "Flauta Block", considerado mais apelativo, e que ela cedesse os direitos autorais. Assim, ela nunca recebeu nada pelo seu método, que teve um enorme sucesso. Na página da internet da Editora Vitale, lemos:

Quando, em 1959, a professora Maria Aparecida Mahle procurou a editora Irmãos Vitale a fim de editar seu método infantil para flauta doce - buscando introduzir nos cursos de musicalização um instrumento que há muito não era utilizado na música ocidental - parecia uma aventura sem

⁹³ A fábrica Jog foi, durante muito tempo, a única a fornecer flautas doces no Brasil. Infelizmente, os instrumentos eram (e ainda são) de péssima qualidade; Helder Parente relatou um problema ocorrido com a madeira de uma determinada leva de instrumentos da empresa que acabou causando inchaço nos lábios dos flautistas.

perspectiva de muito sucesso. Todavia, este método transformou-se numa referência obrigatória nas escolas de todo o Brasil, a ponto de já ter sido utilizado por mais de 300 mil crianças iniciantes no estudo musical⁹⁴.

O casal Mahle tem grande importância na história da flauta doce do Brasil. O método de Cidinha foi usado por praticamente todas as escolas de música de São Paulo e também de outros estados. Trata-se de um material extremamente cuidadoso, com exercícios progressivos e músicas que acompanham o desenvolvimento da leitura. Ernst Mahle escreveu várias obras para flauta doce que hoje fazem parte do repertório básico do instrumento. Foi também um dos primeiros a elaborar arranjos didáticos para grupos com flautas doces, incluindo música folclórica brasileira. Pela *Escola de Música de Piracicaba* passaram várias professoras de flauta doce da primeira geração, como Nair Romero (que é prima de Cidinha), Shinobu Saito, Josette Feres e Marisa Fonterrada. Mahle e Cidinha continuam ativos na gestão da escola.

Figura 25: Cidinha e Ernst Mahle (2016)

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.vitale.com.br/sistema/produtos/produto.asp?codigo=10710>>. Acesso em 08 de outubro de 2017

Figura 26: Dois registros dos grupos de alunos de flauta doce da Escola de Música de Piracicaba, ano de 1955. Acervo da escola.

Ricardo Kanji foi outro importante flautista que passou pelos *Seminários de Música Pró-Arte*, tanto como aluno dos cursos de verão em Teresópolis como lecionando em São Paulo. Natural desta cidade, conta que começou a ouvir música em casa⁹⁵, já que seu pai e seu irmão tocavam violino. Começou a estudar piano com 8 anos, com Tatiana Braunwieser. Parou por um

⁹⁵ Entrevista concedida em maio de 2017.

tempo e aos 12 quis retomar, passando a ter aulas com Lavinia Viotti. Um dia ela mostrou uma flauta doce e ele se encantou. Pediu para estudar e em pouco tempo "estava tocando melhor que ela".

Um amigo da família de origem suíça, Carlos Mardzetta, trouxe algumas flautas *Küng*, no início da década de 60. Em 1965 conheceu a esposa de um matemático, engenheiro do ITA estabelecido em São José dos Campos (SP), chamada Carolyn Rabson. Ela era americana e tocava flauta; Ricardo diz que ela foi a primeira a lhe passar exercícios técnicos, como os de vibrato. Carolyn era associada à *American Recorder Society*, auxiliando Ricardo a partir para sua primeira viagem aos EUA e Canadá (NY/Boston/Montreal) em 1966, quando tinha apenas 18 anos. Lá conheceu os grandes flautistas do momento, como Hans-Ulrich Staeps e Frans Brüggen, que posteriormente viria a se tornar seu professor; o movimento da música antiga estava em plena ebulição. Trouxe na bagagem algumas cópias de instrumentos antigos.

Ricardo tinha contato com Paulo Herculano, que por sua vez conhecia muita gente do meio artístico, como a cineasta Ana Carolina e vários cantores e compositores da MPB. Com Paulo, Dalton de Luca e seu irmão Milton Kanji fundaram o *Conjunto Musikantiga*. Rogério Duprat fez diversos arranjos para o pessoal da MPB onde incluía participação do grupo, com sua sonoridade "excêntrica". Eles participaram de discos e shows de Elis Regina, Caetano Velloso, Juca Chaves, Nara Leão, dentre outros. A condição do grupo para participar dos shows é que eles pudessem tocar uma música de seu repertório. E assim o grupo se popularizou rapidamente, sendo que em 1967 já faziam muito sucesso.

Por essa época Ricardo conheceu o trabalho de vários grupos que se apresentaram no Brasil, como o *Studio der frühen musik* e o *New York Pro Musica*; Ricardo começou a estudar flauta transversal aos 15 anos, paralelamente a seus estudos de flauta doce, com João Dias Carrasqueira. Aos 18 já era flautista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo.

Frequentou os cursos de verão da Pró-Arte em Teresópolis e em 1969 ganhou uma bolsa oferecida por este festival para estudar no *Peabody Institute* de Baltimore, nos EUA. Já morando nos EUA, soube que Frans Brüggen iria tocar em Boston com Gustav Leonhardt e foi para lá assistir. Comentou com

Frans que não estava gostando muito do curso em Baltimore e ele o convidou para ser seu aluno no *Koninklijk Conservatorium voor Musik* (Conservatório Real de Música) em Haia, na Holanda – na época o conservatório era quase gratuito, tinha uma taxa simbólica. Foi então para a Holanda em dezembro de 1969.

Ricardo concluiu o curso de flauta doce em dois anos. Diz não se recordar de tantas informações que Frans lhe passou, mas lembra que eles tocavam muito repertório e que Frans era extremamente inteligente e talentoso. Como estava saindo do conservatório, convidou Ricardo para ficar em seu lugar, e assim ele permaneceu como professor por 23 anos (de 1973 a 1995).

Retornou ao Brasil em 1995 porque achou que o Conservatório estava entrando em decadência cultural, além de sentir saudade de sua terra. Manteve por um tempo parceria com a construtora de flautas doces Jacqueline Sorel. Logo que retornou conseguiu viabilizar parcialmente o projeto de CDs e vídeos sobre a História da Música Brasileira, trabalho que é hoje uma referência na área.

Em sua opinião, os melhores construtores de flauta doce são Fred Morgan⁹⁶ que, a seu convite, trabalhou como professor de luteria no Conservatório de Haia, além de Martin Skowroneck, Martin Wenner e Jacqueline Sorel⁹⁷. Gosta de instrumentos com boa sonoridade, afinação, boa resposta de articulação. Suas flautas preferidas são as de Morgan, Wenner, Sorel, uma *4th flute*⁹⁸ de Morgan herdada de Frans Brügger e um traverso de Tutz⁹⁹. Ricardo criou um método de flauta doce que nunca chegou a ser publicado, mas que é adotado por vários flautistas e professores em cópias do manuscrito.

⁹⁶ Frederick (Fred) Morgan (1940-1999) foi flautista e construtor australiano. Notabilizou-se por ter trabalhado junto a Frans Brügger durante o período em que viveu na Holanda, desenvolvendo flautas doces de grande qualidade baseadas em modelos históricos. Ele foi o responsável pelo desenvolvimento da chamada "flauta Ganassi", que se tornou referência para outros construtores.

⁹⁷ Martin Skowroneck (1926-2014) foi um importante construtor de cravos, traversos e flautas doces, ativo desde a década de 1950; Martin Wenner é um construtor de flautas alemão ativo desde 1992, considerado hoje um dos melhores da atualidade; Jacqueline Sorel é flautista e construtora holandesa, especializada em flautas doces, ativa desde 1987. Ela aprendeu a construir flautas com Fred Morgan e, posteriormente, com Ricardo Kanji, com quem produziu seus primeiros instrumentos e manteve uma parceria no ateliê de luteria por alguns anos.

⁹⁸ Trata-se de uma flauta soprano em si^b.

⁹⁹ Rudolf Tutz, austríaco, foi um dos mais importantes construtores de flautas históricas. Faleceu recentemente, em julho de 2017.

Figura 27: Ricardo Kanji (2016)

A importância de Ricardo Kanji para a história da flauta doce no Brasil é enorme. Ele foi um modelo artístico para gerações de estudantes, e também formou inúmeros flautistas em Haia e, mais recentemente, no Brasil. Tendo estudado diretamente com Frans Brüggen, acabou fazendo uma espécie de ponte para a escola técnica holandesa, representada por aquele flautista. Ricardo leciona atualmente na EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo, além de continuar com atividades como regente e flautista no Brasil e na Europa.

Dentre os vários alunos de Ricardo Kanji, Bernardo Toledo Piza foi um dos que mais se destacou. Paulista, começou a estudar música aos 14 anos¹⁰⁰. A flauta doce foi seu primeiro instrumento, que ele conheceu por intermédio de seu irmão, Antonio Fernando Toledo Piza. Como Antonio sofria de asma, um frei beneditino chamado José Weber, organista, amigo da família,

¹⁰⁰ As entrevistas de Bernardo e Maria Inês de Toledo Piza foram concedidas em junho de 2016.

recomendou que ele estudasse um instrumento de sopro e lhe deu uma flauta doce de presente, uma soprano alemã com dedilhado germânico e cabeça de ebonite; assim ele começou a estudar ainda na década de 1950 na então *Escola Livre de Música*, que viria a ser o *Seminário de Música Pró-Arte*. Antonio lhe deu aula de flauta e também uma flauta *Jog*.

Bernardo gostava de Vivaldi e, como não lia música, pediu ajuda ao irmão para decifrar as partituras; Antonio lhe emprestou o livro de teoria musical de Paul Hindemith e explicou tudo "em 5 minutos". Aos 16 anos, em 1967, foi estudar no *Seminários de Música Pró-Arte*, onde teve aulas de flauta doce com Marisa Fonterrada (que lhe passou o método de Frans Giesbert). Seu amigo e vizinho, Pérsio Arida, que também era asmático, foi estudar flauta doce lá com Ricardo Kanji. Nessa época, Bernardo conheceu Abel Vargas e Tiche Puntoni, com os quais desenvolveria uma grande e longa amizade. Em 1968, passou a estudar com Ricardo Kanji.

Entre os anos de 1967 e 68, Bernardo formou um primeiro conjunto de flautas doces com Abel, Pérsio e seu irmão Antonio. Usavam flautas alemãs da marca *Adler*. Em 67 conheceu Maria Inês, que era frequentadora da *Juventude Musical de São Paulo*, junto com pessoas como Walcyr Carrasco. Maria Inês sempre estudou clarineta; ela diz que aprendeu a tocar flauta doce "por tabela", de tanto ouvir as aulas de Bernardo. Eles se casaram em 1973.

Em 1968 Bernardo formou um quarteto com Abel Vargas, José Carlos de Azevedo (Zoca) e Meca Vargas. Usavam flautas *Küng* pertencentes a Ricardo. Juntamente com o quarteto vocal formado por Diogo Pacheco, Henrique Gregori, Samuel Kerr e Paulo Herculano, fizeram um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, tocando *villancicos* de Juan del Encina. O crítico musical José da Veiga Oliveira escreveu que o grupo parecia uma "parafernália mal ajambrada". Eles acabaram adotando o nome *Paraphernalia* para o grupo, que "pegou uma carona no *Musikantiga*".

Com a saída de Sandino Hohagen do *Musikantiga* em 1968, Bernardo ingressou no grupo. Seu primeiro concerto foi no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Em 1969, gravou com eles o terceiro e último disco.

Em 1970 Bernardo começou a estudar flauta transversal. Por essa época Ricardo lhe apresentou as flautas Yamaha de resina. Bernardo as

comprava para seus alunos na antiga loja de departamentos *Mappin*. Neste ano lecionou no Pró-Arte junto com Abel. Foi no final desta década que Abel começou a construir flautas doces para fornecer às escolas Waldorf de São Paulo. Bernardo se interessou por manutenção de instrumentos e passou a ajudar Abel.

Em 1973 começou a dar aula no *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos* (Conservatório de Tatuí), em que Zezé Carrasqueira tinha sido professora. Utilizava os métodos de Helmut Mönkemeyer. Permaneceu lá até 74, ficando em seu lugar William Takahashi e, posteriormente, Selma Marino. Neste ano começou a dar aulas para alunos de Licenciatura do *Instituto Musical São Paulo*. Para estas aulas coletivas, fez uma apostila. Já utilizava flautas com dedilhado barroco (tinha lido sobre a diferença no prefácio do método do Giesbert). Em 75 começou a lecionar na *Escola Municipal de Música de São Paulo*, por intermédio de Samuel Kerr, então diretor. Está lá até hoje.

Graduou-se em instrumento (flauta transversal) no Curso de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP em 1977, tendo estudado flauta com Jean-Nöel Saghaard. Em 1978 obteve auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo para realizar curso de especialização em interpretação de música barroca no *Koninklijk Conservatorium voor Musik*, em Haia-Holanda, onde Ricardo Kanji lecionava. Foi como *guest student*. Lá conviveu com Homero de Magalhães Filho, Fernando Moura e Carlos Alberto Figueiredo. Bernardo conta que não pôde frequentar as aulas de música de câmara porque tinha uma flauta diapasão 440hz, do fabricante Friedrich von Huene¹⁰¹. A passagem pela Holanda, embora muito produtiva, foi sacrificada, pois o casal havia acabado de ter sua primeira filha. Voltaram em 1979. Logo Bernardo voltou a dar aula na *Escola Municipal de Música* e começou no *Conservatório Musical Brooklin Paulista*. Nesta época começou a tocar mais música barroca.

Nos anos seguintes, Bernardo trabalhou em várias escolas, formando a maioria dos flautistas doces de São Paulo. Passou pela *Faculdade de Artes Alcântara Machado* (FAAM), pela *Faculdade Mozarteum*, *Fapiarte*,

¹⁰¹ Friedrich von Huene (1929-2016), nascido na Alemanha, foi um construtor pioneiro de flautas doces, um dos primeiros a construir cópias de instrumentos originais. Radicado desde 1948 nos Estados Unidos, sua produção de flautas doces começou em 1960. Foi ele o responsável pelo *design* do modelo *Rottenburgh*, da fábrica alemã *Moeck*, bem como pelas flautas de resina da marca japonesa Zen-On. Atualmente, o ateliê von Huene é mantido por seu filho Patrick von Huene e por Roy Sansom.

Faculdade São Judas Tadeu, Conservatório Municipal de Guarulhos. Deu aulas também em festivais e cursos nas cidades de Londrina e Curitiba, no Paraná, em Joinville, em Santa Catarina, Pouso Alegre, em Minas Gerais, e no curso da *Faculdade Santa Úrsula*, no Rio de Janeiro. Em 1993 ingressou como professor de flauta doce e traverso no *Instituto de Artes da Unesp*, substituindo o flautista francês Roger Cotte.

Bernardo diz que suas principais flautas foram construídas pelo amigo e construtor Abel Vargas. Possui ainda flautas feitas por von Huene e por Roberto Holz. Ele sempre encorajou seus alunos a tocarem flauta contralto. Usava métodos para trabalhar leitura e técnica básica, mas logo que possível introduzia repertório. "Sempre fui meio informal. Meu maior mérito foi a persistência".

Figura 28: Maria Inês e Bernardo Toledo Piza (2016)

Figura 29: as flautas de Bernardo e Maria Inês de Toledo Piza. De cima para baixo: flauta doce baixo Kng, pertencente a Antonio, irmo de Bernardo; traverso modelo Hotteterre construdo por Abel Vargas, finalizado por Bernardo; trs traversos renascentistas (baixo, tenor e soprano), projetados por Bernardo e construdos por Jos Luiz Maitan ; flauta doce contralto modelo Denner construda por Abel Vargas (a flauta principal de Bernardo); contralto modelo Ripert construdo por Roberto Holtz (pertencente Maria Ins); contralto do construtor Friedrich von Huene, em diapaso l=440Hz; contralto em sol modelo Ganassi, de Abel Vargas; duas sopranos em do modelo Ganassi, tambm do Abel Vargas; flauta doce francesa com chaves, da dcada de 1940; flauta soprano do construtor Konrad Weidlich; soprano modelo Haka construda por Abel Vargas.

Se Ricardo Kanji foi um modelo artstico para boa parte dos flautistas brasileiros, Bernardo Toledo Piza se consagrou como o mais importante professor de flauta doce em So Paulo. Por sua orientao, passaram flautistas de diversas geraes, como Marlia Macedo, Ana Cristina Rossetto, Helcio Mller, Flvio Stein, Plnio Silva, Janete Andrade, Alexandre Pimenta, Cristal Velloso, Selma Marino, Natalia Chahin, Cesar Villavicencio, Dina Titan, Meri Harakava, Claudia Freixdas; mais recentemente, Giulia Tettamanti, Alfredo Zaine, Guilherme dos Anjos, Nathlia Domingos, Cristiane Carvalho, Vinicius Chiaroni, Helena Zanin, e tantos outros que hoje continuam a histria da flauta doce.

Com formao musical diferente da de Ricardo e Bernardo, est a flautista e professora Isa Poncet. Natural de So Paulo, comeou a estudar piano com 6 anos¹⁰². Teve aulas de musicalizao em So Paulo no *Conservatrio Sagrado Corao de Jesus*. L utilizava um instrumento predecessor da flauta

¹⁰² Isa Poncet concedeu entrevista em agosto de 2016.

doce chamado *flautone* - trata-se de uma espécie de ocarina feita em resina, com embacadura de apito, como se pode observar nas imagens logo abaixo.

Em 1972 Isa ingressou no curso de Licenciatura em Educação Artística da *Faculdade Santa Marcelina*. O currículo determinava o estudo de um segundo instrumento, e assim passou a estudar flauta doce com Maria José (Zezé) Carraqueira. Zezé ficou pouco tempo lá e as aulas passaram a ser ministradas por seu pai, João Dias Carrasqueira, que também não dava aula regularmente. Assim, os alunos precisaram estudar sozinhos.

Figura 30: Detalhes do *flautone* guardado por Isa Poncet

Zezé usava o método de Cidinha Mahle e também os de Mönkemeyer (soprano e contralto). Quando precisou sair do curso, deixou algum material, como as obras de Oswaldo Lacerda para flauta doce. Isa formou um grupo com suas colegas Elisa Freixo, Margarida Fukuda e Carmem Lúcia, chamado de *Musikeuterpe*. Seus instrumentos foram uma soprano *Moeck*, uma soprano *Dolmetsch*, uma contralto *Yamaha*; posteriormente adquiriu de Roberto Holz flautas alto em diapasão 440 e 415. Tinha uma tenor de marca suíça (provavelmente *Küng*) e um quarteto da *Moeck*. Isa comprava material na *Casa Bevilacqua*, encomendava sempre muita partitura. Tinha pouco acesso a gravações e concertos. Participou de concursos em Piracicaba e no Brooklin. Trabalhou no *Conservatório de Tatuí* entre 1974 e 77, onde formou um pequeno núcleo com mais de 50 alunos.

Em 1977 foi para a Suíça estudar pedagogia Dalcroze e Williams no *Instituto Dalcroze*. Estudou flauta doce com Roger Bernolin, na primeira turma deste instrumento no Conservatório de Genebra. Também estudou construção de instrumentos.

De 1982 a 1985 estudou no *Centro de Música Barroca* com Arienne Maurette e Gabriel Garrido. Voltou ao Brasil em 1989 e permaneceu até 95. Trabalhou na *Escola Municipal de Iniciação Artística de São Paulo* (EMIA), formou alunos particulares e coordenou um belo projeto de música em escolas estaduais de São Paulo, com Kyoko Harakava.

Embora não tenha ficado muito tempo no Brasil para exercer a docência, a passagem de Isa Poncet por São Paulo foi marcante. Para além dos belos projetos de educação musical com flauta doce que conseguiu implementar, Isa formou uma geração de alunos que hoje lecionam em várias universidades brasileiras, dentre eles a autora desta tese. É digno de nota que Isa foi uma das primeiras professoras a trabalhar com seus alunos o repertório virtuosístico da Renascença, tais como *canzonas*, *ricercatas* e sonatas italianas do final do século XVI, baseada na experiência que adquiriu na Europa.

As atividades com flauta doce na região do ABC paulista foram resgatadas no depoimento da flautista Cristal Velloso. Natural de Santo André¹⁰³, começou a estudar música aos 6 anos na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, que havia sido inaugurada em 1968. Os professores haviam recebido auxílio da Funarte para estudar o Método Orff. O Consulado Alemão em São Paulo doou em 1968 um *set* de instrumental Orff e também várias flautas doces *Moeck* (todos estes instrumentos estão em uso até hoje).

Teve aulas de flauta doce como instrumento disciplina, que era uma aula individual de 25 minutos. Tinha também prática de conjunto, na qual estudavam o método de Cidinha Mahle, o **50 músicas fáceis para flauta doce e piano** de Nair Romero de Matos Moreno e os **24 duetos** de Ernst Mahle. Sua professora foi Nair Romero. Teve aulas também com Silvia Tessuto, Shinobu Saito e Flávio Florence. Como sucessoras de Nair, passaram pela Fundação Suzi Botelho, Maria Amália del Picchia e Elzira Michalonis.

Em 1976, com apenas 14 anos, começou a dar aulas de musicalização como monitora na Fundação das Artes. Em 1978 foi ao Festival de Ouro Preto, onde foi convidada para dar aula para as crianças. Lá teve a certeza de que queria ser professora.

¹⁰³ Entrevista concedida em agosto de 2016.

Participou dos concursos do *Conservatório Musical Brooklin Paulista*¹⁰⁴ e da *Fundação Magda Tagliaferro*. Tocou com os pianistas Carmo Bartoloni, Sérgio Figueiredo e Ulisses de Castro. Foi professora na Fundação das Artes de 1976 a 1991, tendo formado uma geração de flautistas doces. Sua primeira flauta foi uma Yamaha soprano “marronzinha”, dedilhado barroco. Depois adquiriu flautas *Moeck* soprano e contralto.

Estudou na *Escola Municipal de Música* entre 1978 e 79, tendo aulas com Bernardo Toledo Piza, Terezinha Saghaard e com Sofia Helena Freitas Guimarães de Oliveira, responsável pelo Conjunto de Flautas Doce “Guimar Novaes” (prêmio de Melhor Conjunto Instrumental Erudito pela APCA em 1981). Passou por masterclasses com Ricardo Kanji e Helcio Müller. Em 1981 ingressou no curso de Composição e Regência da Unesp, onde se formou.

Suas referências de flauta doce foram Frans Brüggen, Michala Petri, o grupo *Musikantiga* e o *Quadro Cervantes*. Entrou na Yamaha Musical do Brasil em 2005, e lá coordena um importante projeto de musicalização através da Flauta Doce chamado *Sopro Novo*.

A importância de Cristal Velloso para a história da flauta doce no Brasil dá-se de várias formas: como professora da Fundação das Artes, Cristal constituiu um polo de formação na região do ABC paulista, hoje encabeçado pelos flautistas Marta Roca e Maurílio Silva Jr.; como gestora do *Projeto Sopro Novo* da Yamaha, Cristal conduziu uma verdadeira revolução na abordagem do instrumento por esta empresa, ao lhe dar *status* de instrumento artístico, e não apenas de iniciação musical, em iniciativas como o Quinteto Sopro Novo. O projeto é também considerado pela empresa o responsável por alterar a proporção de vendas de flautas doces com dedilhado germânico e barroco: quando do ingresso de Cristal na Yamaha, cerca de 90% das flautas vendidas eram germânicas¹⁰⁵; hoje, correspondem a cerca de 50%.

¹⁰⁴ Em São Paulo houve uma série de concursos organizados pelo Conservatório Musical do Brooklin Paulista na década de 1970; vários compositores escreveram obras originais, por encomenda do Conservatório, que serviam como peças de confronto. Estas obras são até hoje parte importante do repertório brasileiro original para flauta doce.

¹⁰⁵ Cabe aqui um esclarecimento mais detalhado: o dedilhado barroco, como o nome diz, preserva a digitação da grande maioria de flautas doces utilizadas naquele período. Já o dedilhado germânico foi desenvolvido no século XX, mais precisamente na década de 1920. Num primeiro momento, observa-se que o dedilhado germânico parece mais simples, especialmente na quarta nota da escala diatônica, ou seja, o fá⁴ da flauta soprano ou si bemol³ da contralto. Na flauta

Ciente de que certamente não conseguiremos enumerar aqui todos os flautistas e professores que tiveram papel de destaque para a história da flauta doce em São Paulo, gostaríamos de deixar registrado os nomes de Terezinha Saghaard, Marília Macedo, Helcio Müller, pela importante atuação que tiveram como formadores, além dos construtores Abel Vargas e Roberto Holz, que possibilitaram a muitos flautistas brasileiros a oportunidade de adquirirem flautas de luteria de boa qualidade.

Em 1949 desembarcaram no Rio de Janeiro o violista búlgaro Borislav Tschorbov e a pianista e cravista ucraniana Violetta Kundert, que se tornariam os grandes responsáveis pela difusão da música antiga naquela cidade. Em 1960, a Prof^a Helle Tirler, flautista de origem alemã, inaugura o Curso Primário Santa Teresa, na casa de sua família. Em 1963 o Sr. e a Sr^a. Tirler, mais os Srs. Von Davidson, Stolz e Ulex, fundam a *Sociedade Escolar e Beneficente Corcovado*. Helle, que havia estudado flauta doce na escola, em Berlim, foi professora de flauta doce pioneira no Rio de Janeiro, tendo lecionado na *Escola Corcovado* e atuado no *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*. Segundo

barroca esta mesma nota é obtida através de um dedilhado de garfo ou forquilha, com orifícios abertos e fechados intercalados. Porém, para que se chegasse à suposta facilidade da digitação germânica, foi necessário alterar o tamanho dos orifícios, o que comprometeu a estrutura acústica e a estabilidade de afinação da flauta doce. Na verdade, a geração deste dedilhado ocorreu a partir de um erro de seu criador, o alemão Peter Harlan (1898-1966). Harlan, um ativo construtor de instrumentos de cordas, havia feito uma cópia de uma flauta doce histórica (Denner) pertencente à universidade de Berlim. Ele percebeu a necessidade da forquilha na quarta nota da escala e achou que era uma falha de construção. Assim, modificou o tamanho dos furos para que esta nota pudesse ser feita num dedilhado mais simples, semelhante ao usado na flauta transversal moderna. Após mostrar a amigos, percebeu que havia cometido um equívoco, lamentado em entrevistas posteriores. Mas aí já era tarde: a fábrica alemã Bärenreiter viu no novo instrumento uma oportunidade de expandir suas vendas, tanto pela simplificação do dedilhado quanto pela própria facilidade de construção deste modelo de flauta, mais simples que o barroco (é bom lembrar que, por essa época, o maquinário para construção de flautas ainda não existia, tudo era feito manualmente). Logo começaram a produzir em larga escala e assim estabeleceu-se o chamado dedilhado germânico. As flautas construídas com digitação barroca continuaram a ser produzidas e utilizadas na Inglaterra, onde foram originalmente construídas, e portanto este tipo de dedilhado também é conhecido como dedilhado inglês. Harlan era entusiasta de um movimento chamado juventude alemã, que pregava o retorno à vida simples, que valorizasse a natureza, o ofício artesanal e a vida em comunidade. Quando quis “aperfeiçoar” a flauta histórica, não tinha ideia de que seu modelo iria se tornar uma referência para a educação musical - queria apenas um instrumento que pudesse ser mais simples, rapidamente assimilado, condizente com os ideais do movimento. Os maiores problemas do dedilhado germânico são a instabilidade de afinação da segunda oitava e a dificuldade de digitação de algumas notas alteradas. Por conta disso, pressupõe o uso da flauta doce apenas em sua escala diatônica na primeira oitava, restringindo enormemente seus recursos. Estes problemas e mais alguns outros - como a baixa qualidade sonora e o fato de não ser fabricada por luthiers - fizeram da flauta germânica uma verdadeira “inimiga” dos flautistas doces profissionais, que simplesmente não a consideram um instrumento válido.

Helder Parente, Helle era muito instintiva, musical, porém sem grande embasamento técnico na flauta, como aliás era comum entre os primeiros professores de flauta doce que aqui atuaram. "Mas era uma pessoa muito entusiasmada e entusiasmante!". Sua história cruza-se com a do flautista, regente e professor Ruy Wanderley em meados dos anos 1960.

Mas a história de Ruy Wanderley com a flauta doce começa em São Paulo¹⁰⁶, quando adquiriu uma flauta doce de marca brasileira (provavelmente *Jog*) na antiga *Casa Manon*. No início da década de 1960, Ruy mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar música sacra. Ele conta que quando ouviu o primeiro disco do conjunto *Musikantiga* ficou muito interessado pela música renascentista e barroca. Rapidamente teve contato com a família Tirler e, a partir de 1965, quando se mudou definitivamente para o Rio, passou a fazer aulas com Helle. Neste mesmo ano ela o convidou para integrar o *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*.

Nessa época, Ruy já tinha uma flauta soprano *Moeck*, e posteriormente encomendou uma flauta contralto do construtor alemão *Kurt Novinsky* (1903-1974), que ele aguardou por dois anos para ficar pronta. Helle Tirler também tinha uma flauta deste construtor, que era seu principal instrumento. Nesta década de 1960 havia ainda uma senhora, chamada Silva Hummel, que era professora de flauta doce da Escola Alemã e importava flautas, sobretudo as suíças *Küng*. Em depoimento a Daniele Barros (2004), Helder Parente relata: "Silva Hummel importava flautas *Küng*. Na época era o grande *tchan*. Dava aula também no Rio. Como ela ia muito na Inglaterra também tinha flautas *Dolmetsch*".

No *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, Ruy era uma espécie de porta-voz: ele era o responsável por falar sobre os instrumentos e o repertório. Kristina Augustin enfatiza a originalidade deste tipo de abordagem com o público:

Muitas vezes o concerto era mais falado do que tocado, como ele mesmo [Ruy] recorda. Hoje para nós isso pode parecer estranho, mas era um trabalho pioneiríssimo, ninguém antes havia escutado ou visto instrumentos de época no Rio de Janeiro. Era importante apresentá-los

¹⁰⁶ Entrevista concedida em outubro de 2016.

ao público, fala sobre cada um deles. Os concertos, quando realizados em escola, tinham os seus programas acompanhados por um questionário, e as crianças- principalmente os adolescentes- surpreendiam com as declarações (AUGUSTIN, 1999, p.46).

O conjunto foi uma verdadeira escola para Ruy. Ele lá permaneceu até sua extinção, ocorrida em 1990 em virtude da redução do quadro de funcionários da Rádio MEC.

Ainda na década de 1960, Ruy integrou o *Conjunto Roberto de Regina*, dirigido pelo cravista pioneiro carioca. Ao contrário do *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, que se caracterizava pela formalidade na abordagem do repertório, o *Conjunto Roberto de Regina* era bem mais livre e espontâneo, com figurino colorido, uso de recursos teatrais, dentre outras características que refletiam a personalidade do próprio Roberto. Fizeram grande sucesso com o público, além de duas viagens internacionais.

A experiência acumulada nestes dois conjuntos foi levada por Ruy para o *Conservatório Brasileiro de Música*, onde leciona até hoje. O curso de flauta doce começou lá com Helle Tirler; Ruy a substituiu e procurou manter a ativa a prática da música antiga com a formação de grupos de repertório: quando da aquisição do cravo pela escola, em 1968, criou o *Conjunto de Música Antiga do CBM*. O núcleo principal era formado por cravo, flauta doce e percussão, e permaneceu ativo por alguns anos. Na década de 1990, criou o Estúdio Musicante, também ativo por alguns anos. O CBM também foi pioneiro na oferta de um Bacharelado em Flauta Doce no Rio de Janeiro, curso que até hoje não é oferecido nas duas universidades públicas da cidade.

Ruy teve papel fundamental na formação e disseminação da flauta doce no Rio. Ele se orgulha dos vários alunos que formou, muitos deles hoje atuando profissionalmente com a flauta doce. Além de lecionar, Ruy ainda elaborou incontáveis arranjos e adaptações para grupos de flautas doces, que ele generosamente disponibiliza a quem solicitar.

Recentemente, Ruy realizou uma vasta pesquisa da história da flauta doce no *Conservatório Brasileiro de Música*. Parte dela está nos anexos desta tese, contendo as datas e nomes dos flautistas que se formaram na escola.

Figura 31: Ruy Wanderley no *Conjunto Roberto de Regina*.

Assim como Ruy Wanderley, também Helder Parente foi flautista do *Conjunto de música antiga da Rádio MEC*. Como veremos, a trajetória deste músico brilhante acompanha a história da flauta doce no Brasil.

Natural de Fortaleza, Helder veio para o Rio ainda criança¹⁰⁷. Helder conheceu a flauta doce ouvindo o *Conjunto de música antiga da Rádio MEC*, na década de 1960. Em depoimento a Daniele Barros realizado em 24 de setembro de 2004, Helder conta:

Ouvindo o *Conjunto de música antiga da Rádio MEC*, onde a grande e única solista era a Helle Tirler, eu fui me apaixonando pela flauta doce até que um dia o meu tio me deu uma de presente e eu comecei a me ensinar flauta doce. Mas aí, eu comecei a freqüentar os concertos do Conjunto até que um dia me chamaram para um ensaio. No final do ensaio o diretor me pediu para tocar algo e eu toquei... Ele me chamou para tocar no conjunto.

A flauta doada pelo tio era uma "*Jog fora*, de pinho, bem vagabunda", como lembra, divertido. Começou a estudar com o método de Cidinha Mahle. Através de Helle, conseguiu posteriormente adquirir flautas doce Fehr (soprano e contralto). O "teste" para ingressar no conjunto foi tocar um trecho do método de Franz Giesbert.

Logo Helder começou a lecionar flauta doce no *Seminários de Música Pró-Arte* do Rio de Janeiro e também no *Instituto Goethe*. Helder prossegue em seu depoimento a Daniele Barros:

Nessa história, por aqui teve o Ferdinand Conrad (alemão) que foi uma pessoa importante nos primórdios do movimento de flauta doce. Ele e a mulher dele, a Dorothea, fizeram uma oficina no Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Ele aconselhava deixar o quinto dedo da mão esquerda sempre na flauta. Imagine o que era fazer um trinado mi-fa ou do-ré... Era um horror! (...) Ouvindo a Helle tocar, comecei a fazer um vibrato curtíssimo de garganta até que um dia fui fazer aula de fato com uma americana que morava em São José dos Campos e a primeira coisa que ela disse foi "tem que dar um jeito no seu som". Depois ela me recomendou para a sociedade americana de flauta doce e para a sociedade canadense de músicos amadores, a CAMAC. Isso foi no ano seguinte que o Ricardo Kanji foi para os EUA e depois Canadá (no ano de 1967). A americana era professora certificada pela *American Recorder Society* e morava em São José dos Campos. Deu aula em Teresópolis. Seu nome era Carolyn Rabson. Aí eu fui para os EUA e lá eu ouvi muita gente tocando muito interessantemente... Conheci figurões da ARS como a Mary Kleber, a Martha Bixler e o Colin Stern, que depois escreveu a sonata para mim. No Canadá eu conheci uma francesa que foi a única pessoa que tocava com as mãos invertidas.

¹⁰⁷ Helder Parente concedeu entrevista em outubro de 2016.

Nessa época, Helder foi adquirindo flautas de melhor qualidade, algumas de segunda mão: uma contralto *von Huene* e uma *Dolmetsch*; posteriormente, uma sopranino *Von Huene* e uma soprano do Abel Vargas. As flautas japonesas chegaram na década de 1970; Helder teve flautas Zenon (para a qual ele mesmo fez um bloco de madeira) e Yamaha. Os seus "xodós" são as flautas Dolmetsch, que, segundo ele, "são flautas derradeiras, historicamente incorretas, com o canal bem aberto".

No início dos anos 1970, recebeu a confirmação de uma bolsa para estudar no *Instituto Orff*, na Áustria. Ficou dois anos como aluno e dois anos como professor. Helder relata:

Eu lembro que na prova de admissão, tinha que tocar alguma coisa e eu toquei um trecho de uma *Fantasia* de Telemann. Tinha duas professoras de flauta doce lá, uma delas, Felicitas Keldorfer, tinha se formado recentemente na classe de [Hans-Ulrich] Staeps. Ela disse: "mas isso não é pra flauta doce original!", ao que eu retruquei: "é, mas era uma prática da época, as pessoas faziam transcrições!". Ela tocava uma flauta Heinrich, da Alemanha oriental, uma flauta horrorosa! Aos poucos eu fui trocando informações e fazendo a cabeça dela para conhecer Frans Brüggen. Ele era meu "ídolo" maravilhoso!

Quando estava no Instituto Orff, Helder passou a ir para os Estados Unidos todos os anos, para trabalhar a metodologia Orff e, eventualmente, flauta doce. De volta ao Brasil, passou a dar aulas em várias escolas, como o Conservatório Brasileiro de Música e o Pró-Arte. A partir daí, viajou por todo o Brasil: durante doze anos, lecionou nos festivais de música de Curitiba, onde era responsável pelas aulas de Danças Renascentistas e flauta doce. No Nordeste, esteve em Natal e na Bahia, onde trabalhou com o grupo *Anticália*, além de muitas outras cidade, sempre em cursos de especialização, em que revezava metodologia Orff, dança e flauta doce.

Helder influenciou praticamente todos os flautistas doces que tiveram contato com ele. Com sua personalidade irrequieta, seu humor peculiar, cativava a todos a sua volta. Era também um músico completo: tocava, além da flauta doce, flauta traverso, viola da gamba, percussão, cantava e narrava muito bem, qualidades que ficaram aparentes em sua atuação no grupo *Quadro Cervantes*.

Foi durante anos docente da *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (UNIRIO), onde lecionava no curso de Licenciatura. Helder nos deixou em março deste ano (2017), mas sua música e seu legado para a flauta doce no Brasil são enormes.

Figura 32: Helder Parente (2016)

Fernando Moura foi outro flautista que se notabilizou desta primeira geração carioca¹⁰⁸. Como seus colegas Ruy e Helder, conheceu a flauta doce através do *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC* e do *Conjunto Roberto de Regina*. Estudou flauta doce com Denis Barbosa, considerado um dos mais talentosos flautistas de sua geração. Em um dos cursos de Teresópolis, ao final dos anos 1960, conheceu Nice Rissoni, que conta, em depoimento a Augustin (1999, pp.52-53):

¹⁰⁸ Entrevista concedida em maio de 2017.

Comecei a levar minhas filhas para os cursos de música, nas férias de janeiro, em Teresópolis. Aluguei um apartamento e em frente tinha uma casa com um jardim maravilhoso, onde um rapaz bonito tocava flauta doce. Fui falar com o rapaz, e ele se chamava Fernando Moura. Começamos a conversar e passamos todo o curso juntos, onde também conhecemos o Raimo Blink. Quando acabou o curso, resolvemos nos juntar aos integrantes de um grupo de flautas doces da comunidade da Ilha do Governador, dirigido inicialmente pela suíça Gisela Dungs. Fizemos então um concerto no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). Foi um concerto memorável, muita vitalidade e pouca música! Depois desse concerto sentimos que não poderíamos continuar tocando daquela forma. Um queria ser matemático, o outro físico, então permaneceram juntos aqueles que queriam fazer música: eu, Fernando, Raimo, Renata Tirler.

Este foi o início da *Banda Antiqua*, grupo pelo qual passou também o flautista Homero de Magalhães Filho.

Em um festival de música em Ouro Preto (MG), Fernando conheceu Paulo Herculano e foi para São Paulo estudar com Ricardo Kanji (anos de 1967 ou 68), estreitando laços com os flautistas de São Paulo. Em 1968 começou a estudar no *Seminários de Música Pró-Arte* do Rio de Janeiro, e já em 69 passou a lecionar lá; nessa época participou do grupo *Pró-Arte Antiqua*. Ainda em 1968, Fernando lecionou flauta doce no *Instituto Villa-Lobos*, quando Aylton Escobar, que cantava como contralto no *Conjunto Roberto de Regina*, era diretor lá. Em seguida, solicitou bolsa para ir estudar no *Conservatório Real de Haia*, partindo em 1970.

Na Holanda, Fernando estudou com Kees Boeke e com Jeanette van Wingerden, além de assistir a algumas aulas de Frans Brüggen. Ele ainda se lembra dos exercícios de notas longas em semitons e exercícios de arpejos com sétima que Frans passava. Também precisou mudar sua posição do polegar esquerdo, para as notas agudas.

Entre os anos de 1970 e 74, teve aulas de conjunto no conservatório. Na época, Fernando tinha uma flauta Colsma. Ele estudava os métodos de Giesbert e Staeps; tocava repertório bem variado, de cancioneros espanhóis renascentistas a sonatas barrocas.

De volta ao Brasil, passou a dar aulas particulares, sobretudo de canto. Ele conta que, como não tem diploma de graduação em música, acabou não trabalhando em muitas escolas, mas esteve sempre envolvido em projetos de formação musical.

Fernando foi um dos poucos flautistas a fazer a ponte entre Rio de Janeiro e São Paulo, entre os anos 1960 e 70. Sempre viajando com regularidade para a Europa, foi responsável por trazer as novidades da área da música antiga, sendo até hoje uma referência para os colegas.

Figura 33: Denis Barbosa, Fernando Moura e Homero de Magalhães Filho. Foto pertencente ao acervo de Fernando Moura.

O flautista e produtor cultural Hermano Taruma, natural de Londrina, chegou ao Rio de Janeiro em 1971, para estudar Psicologia na PUC¹⁰⁹. A flauta doce era oferecida como uma disciplina optativa, sendo que os professores que por lá passaram foram Peri Santoro e Ruy Wanderley. Na época, Roberto Duarte era diretor do côro da PUC.

As flautas utilizadas neste curso eram da *Jog*. Logo em 1971, a disciplina passou a ter monitores, e Hermano foi um deles. Em seguida, foi criado um grupo de música antiga da PUC. Em 1973 foi ao Festival de Campos do Jordão, onde Roberto de Regina estava lecionando.

Em 1973 adquiriu um quinteto de flautas doces da Moeck. Tem uma flauta Colsma lá=440hz, indicada por Fernando Moura. Pouco tempo depois adquiriu uma contralto e uma soprano *von Huene*, que ele conhecia porque o

¹⁰⁹ Entrevista concedida em maio de 2017.

Denis Barbosa tinha. Assistiu a um recital de flauta solo do Frans Brüggen, e o considera seu modelo de sonoridade.

Por muito tempo, Hermano dirigiu um grupo de ex-alunos da PUC. Ele acabou se tornando uma figura querida no meio musical carioca, por ser muito agregador. Como produtor, Hermano promoveu vários eventos nessa área, contribuindo para popularizar o repertório da música antiga e a flauta doce. Ele brinca dizendo que sua aluna mais ilustre foi Laura Rónai, que teve aulas com ele por um curto espaço de tempo.

Laura Rónai estudou flauta doce com Lenir Siqueira, que foi primeira flauta da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal (RJ) e da antiga Orquestra Sinfônica da Radio MEC, além de renomado professor no Rio de Janeiro. Ela tinha 10 anos. Como ele não era especialista em flauta doce e ela caminhava a passos largos nos estudos, a ponto de tocar melhor do que ele próprio, sugeriu que ela iniciasse aulas de flauta transversal, este sim o instrumento que ele dominava. E assim começou a história dela com a flauta transversal.

Mais tarde começou a lecionar. Laura foi uma professora de flauta doce extremamente dedicada. Constituiu um acervo de métodos, coletâneas e partituras muito consistente, todos originais, material este que talvez muitos professores especialistas no instrumento desconheçam. Embora tenha estudado com muita dedicação e formado vários alunos no Rio, muitos deles inclusive tendo se profissionalizado no instrumento posteriormente, como Pedro Hasselmann Novaes e Inês de Avena Braga, Laura não se considera uma flautista doce, porque, segundo ela “eu nunca aprendi a tocar com nuances, toco tudo meio reto, que é como se aprendia na época”. Seu valor para a história da flauta doce no Rio, porém, é enorme, não apenas por sua atuação como professora, como por ter proporcionado um singular ambiente de prática, que é a Orquestra Barroca da UNIRIO.

Com um passado musical glorioso, Minas Gerais voltou a ser um estado de referência na formação de músicos a partir da implementação de seus conservatórios na década de 1950. A iniciativa de Juscelino Kubitschek veio justamente inspirada na musicalidade tão comum entre os mineiros, e na tentativa de preservar (ou resgatar?) uma cultura riquíssima. Graças a essa iniciativa, o

estado de Minas tem hoje a maior oferta de ensino público de música do país através de seus doze Conservatórios Estaduais de Música (CEM's), geridos pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Eles oferecem cursos para crianças, jovens e adultos.

Embora tenham começado a surgir na década de 50, os conservatórios foram institucionalizados em 1961, quando passaram efetivamente a funcionar como escolas públicas. Os primeiros foram os de São João del-Rei (1953), Visconde do Rio Branco (1953), Juiz de Fora (1955), Pouso Alegre (1954) e Leopoldina (1956). Na década de 60, vieram os de Montes Claros (1962), Ituiutaba (1967), Uberaba (1967) e Uberlândia (1967); por último, os das cidades de Diamantina (1970), Araguari (1985) e Varginha (1985).

Marialba Matos de Castro¹¹⁰, que teve a vida dedicada ao Conservatório Juscelino Kubitschek de Oliveira, em Pouso Alegre, relata que até a década de 70 os conservatórios mantinham o modelo de ensino tradicional do início do século XX, ou seja, aulas de teoria e instrumentos bem formais, nos moldes do Conservatório de Paris. Em meados desta década, foi implantada a modalidade de Educação Artística, ampliando muito as possibilidades de estudo e a oferta de vagas. A flauta doce entrou como instrumento musicalizador, nas aulas de educação; segundo ela, isso ocorreu em todos os conservatórios estaduais.

Marialba tinha 15 anos quando começou a estudar lá, no final da década de 70. Sua professora de flauta doce e musicalização era Maria Estela Saponara. Ela conta que, no começo dos anos 1980, o conservatório entrou na rota dos estudantes do Departamento de Música da USP, que iam lecionar no Festival de Música de Prados. Este festival era promovido por Olivier Toni, então chefe do departamento de música da ECA-USP, que era amigo pessoal da diretora do conservatório de Pouso Alegre. De acordo com o modelo do Festival de Prados, eram os alunos do departamento que ministravam cursos para a população de Prados, sob a supervisão dos professores, diferentemente do que acontece na grande maioria dos festivais, que convidam professores consagrados.

¹¹⁰ Entrevista concedida em maio de 2017.

O contato com os estudantes da USP gerou uma nova perspectiva em relação às possibilidades da flauta doce. Muitos deles haviam estudado com Ricardo Kanji que, naquela época, já era um flautista renomado. O primeiro flautista com quem Marialba teve contato foi Zeca (cujo sobrenome ela não se recorda). Logo vieram outros alunos, que a incentivaram a estudar em São Paulo e conhecer o trabalho desenvolvido por Kanji.

Passou então a frequentar o *Seminário de Música Pró-Arte* em São Paulo, onde conheceu Cléa Galhano, Bernardo Toledo Piza, Fernando Moura, dentre muitos outros. Alguns flautistas passaram a transitar entre São Paulo e Pouso Alegre, que são cidade relativamente próximas; em Pouso Alegre foram realizados vários cursos e concertos.

Figura 34: Cléa Galhano, Fernando Moura e Bernardo Toledo Piza em concerto no Conservatório de Pouso Alegre, no início dos anos 1980. Foto pertencente ao acervo de Fernando Moura.

Marialba prosseguiu seus estudos de flauta doce com Bernardo na antiga Faculdade Paulista de Artes, que depois foi comprada pelo Conservatório Marcelo Tupinambá; como sentiu que houve uma mudança muito grande nas diretrizes do curso, resolveu migrar para a Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), para onde muitos professores também tinham ido. Lá completou seus estudos de flauta doce com Terezinha Saghaard. Marialba lembra que sua primeira flauta doce foi uma soprano RMV; depois veio uma Yamaha

"pretinha" (seu xodó) e finalmente as flautas Moeck. Sua primeira flauta contralto era em sistema germânico; Bernardo transformou em barroca.

Ela ingressou como professora no Conservatório de Pouso Alegre em 1979, tendo lecionado lá por 32 anos (aposentou-se em 2011). Foi professora do curso técnico de flauta doce, que tem foco em performance. Em seu lugar está hoje sua ex-aluna Lissandra Brito. Os métodos utilizados no curso eram, inicialmente, os do Mönkemeyer; depois passou a usar o material manuscrito de Ricardo Kanji, e também o método de Franz Giesbert.

Criou em 1992 o grupo *Le Bizarre*, por onde passaram mais de 150 estudantes do conservatório. O grupo reunia vários instrumentos, mas Marialba considera que foi a flauta doce a maior responsável pelo sucesso do grupo. Ela acredita que através da flauta doce é possível trabalhar desde muito cedo com música modal, e que isso gera um sentimento de pertencimento, devido a nossas origens. "A flauta doce tem uma verdade", diz. Ela formou vários alunos que seguiram com a flauta doce ou tem uma relação muito afetuosa com o instrumento.

O trabalho realizado no Conservatório de Pouso Alegre acabou influenciando outros conservatórios próximos. Pouso Alegre chegou a atender estudantes de 40 cidades do entorno. Várias de suas ex-alunas deram continuidade ao trabalho de flauta doce em suas cidades de origem, como Varginha, através da Leonilda, Três Pontas, que tem um conservatório municipal, através da Marli, Três Corações e Itajubá, pelo trabalho desenvolvido por Renata Rios.

Mas havia também competição entre os conservatórios. Segundo Marialba, o mais conceituado na época era o Conservatório de Montes Claros, ao norte do estado, seguido pelo de Pouso Alegre. "Sempre houve uma rivalidade boa", ela comenta.

O trabalho com flauta doce no Conservatório Lorenzo Fernandez, em Montes Claros, foi introduzido em 1975 por Martha Tupinambá Uihôa¹¹¹, hoje docente no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Martha havia estudado no Conservatório Brasileiro de Música onde teve aulas de flauta doce com Helder Parente. Ela conta que desenvolveu para o CBM uma apostila de flauta doce

¹¹¹ Martha concedeu um breve relato por correio eletrônico em junho de 2017.

juntamente com Joaquim Carlos de Paula, adaptando os métodos a que tiveram acesso no curso. Ela se encarregou da parte didática e Joaquim criou as melodias.

O depoimento de Martha cruza com o de Ilma Lira, flautista pernambucana de quem falaremos adiante. Em seu relato, Ilma, que estudou no CBM na mesma época, afirma que a apostila elaborada por Martha e Joaquim lhe fez perceber que era possível e necessário realizar um trabalho mais consistente de flauta doce através de planejamento. O trabalho dos colegas mineiros acabou lhe servindo de inspiração em sua prática docente.

Em Belo Horizonte, podemos conhecer um pouco da história da flauta doce através do depoimento de Maria Teresa Mendes de Castro. Teresa é hoje a professora responsável pela disciplina de flauta doce da Universidade Federal de Ouro Preto. Em sua tese de doutorado, relata seus estudos iniciais com o instrumento, ocorridos na década de 1960 em um projeto de extensão do Colégio de Aplicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG, em parceria com a Fundação de Educação Artística (FEA). Lá estudou com a professora Antonieta Sales. Transcrevemos aqui seu relato (2012, p.16-17):

As aulas de flauta doce eu não perdia por nada. Poucos colegas faziam essa aula, principalmente porque era depois do horário regular. Minha professora era maravilhosa! Nunca tínhamos problemas e tive uma companheira inseparável de estudos, a Silvia Beraldo. Acredito que ter a Silvinha como parceira foi fundamental para fazer as minhas escolhas na música. Não conseguiria tanta solidão. Descobríamos esse mundo juntas. Tocávamos a duas vezes desde as primeiras lições do livro *Meu primeiro caderno de flauta block*, de Maria Aparecida Mahle, íamos juntas a concertos – poucos, porque não existia uma vida musical intensa em Belo Horizonte nessa ocasião – e comprávamos partituras em parceria. [...]

Passados os três primeiros anos do ginásio, o projeto de música em parceria com a Fundação de Educação Artística (FEA) foi desfeito. Procuramos, Silvinha e eu, nossa professora, Antonieta Sales, e começamos a fazer aulas particulares na casa dela. Lá havia muitos livros de arte, fotografia, cinema, música, quartetos de flautas, outros jovens em busca de expressão na arte, muito movimento: uma casa completamente diferente das nossas. Uma mulher divorciada, independente, muito viva, cheia de ideias que iluminavam nossas vidas e deixavam nossos pais no mínimo intrigados. Comprei, nessa ocasião, uma flauta soprano alemã linda, que possibilitou tocar uma oitava a mais e com afinação mais apurada. Transformei-me em flautista! Esperávamos ansiosamente a semana passar para irmos à aula de flauta na casa da Antonieta. Era um mundo maravilhoso! Um ano se passou, não sei muito bem. Tínhamos planos para uma vida, mas

Antonieta morreu em um acidente. Sofremos muito a sua falta e ficamos um bom tempo sem conseguir procurar outro professor.

Passado o luto, o desejo de tocar voltou muito forte, e procuramos a FEA para estudar flauta doce. Retornamos aos nossos estudos, orientadas pelas propostas musicais dessa escola. Ali tínhamos duas aulas de teoria musical e uma de flauta doce. Passado mais um ano, nosso professor parou de dar aulas, mas Silvia e eu já éramos um duo. De aluna a professora de flauta foi um átimo. Começamos a trabalhar como professoras de flauta doce das crianças da FEA, em 1970, recomendadas pelo nosso professor, Fernando Pinheiro Moreira. Descobríamos e inventávamos, com isso, o mundo da flauta doce e da música.

Sivia Beraldo, Lourival Silvestre, Marco Antônio Guimarães e eu montamos o grupo Musikália. Tocamos muito. Percebi que apresentar em público era muito difícil. Mesmo assim enfrentava o medo, a duras penas. O mundo que inventávamos era muito particular, não tinha o ouvido do outro. Não havia, em Belo Horizonte, um professor de flauta doce que atendesse às minhas expectativas de tocar um repertório barroco e contemporâneo, então naquele momento estudava sozinha. Comprava partituras, estudava e sonhava em um dia conseguir tocar. Tinha duas ou três gravações de concertos de flauta doce e nunca os havia assistido ao vivo. O ensino de flauta doce, tida como um instrumento muito simples e que jamais evoluíra da sua simplicidade, sempre servindo de passagem para outros instrumentos, e, sobretudo um instrumento para crianças se limitava a poucas escolas. Eu queria tocar além das aulas de flauta e, apesar de estudar com pouca disciplina, formava grupos e tocava.

Depois de ter passado pelo Grupo das quintas, coordenado por Marco Antonio Guimarães, Teresa foi estudar no Rio de Janeiro com Helder Parente. "O Helder era um resgate do alicerce que tinha construído com a Antonieta", diz. Ela estudou no Conservatório Brasileiro de Música entre 1990 e 1993. Teresa conclui seu depoimento relatando sua experiência como professora dos cursos infantis da FEA, entre 1976 e 1996: "Amava o mundo que criara da flauta doce e da música dentro e fora dessa instituição" (2012, p.18).

Assim como ocorreu em tantas outras cidades, mais uma vez vemos aqui a influência do trabalho de Helder Parente na prática instrumental e pedagógica dos que passaram por ele.

Ainda em Minas Gerais, não podemos deixar de citar a importância do compositor Calimério Soares para as atividades de flauta doce em Uberlândia. Nascido em 1944, Calimério estudou órgão e cravo, este último com a cravista Helena Jank. Por muitos anos lecionou no Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), dirigindo vários conjuntos especializados em música antiga e contemporânea. Falecido em 2011,

Calimério escreveu várias obras para flauta doce e, sem dúvida, foi o principal responsável pelo desenvolvimento do instrumento naquela cidade¹¹².

3.3.3. Região Nordeste

O Estado da Bahia, tão pródigo em flautistas no período colonial, guarda uma bonita história com a flauta doce no século XX. As informações que temos sobre atividades com flauta doce estão concentradas na capital, Salvador, e estão atreladas às escolas de música que lá emergiram.

Mais uma vez, foram as iniciativas de Koellreutter que dinamizaram o cenário musical soteropolitano. Em 1954, durante a gestão do professor Edgard Santos como Reitor da Universidade da Bahia, Koellreutter foi convidado para organizar um Curso Internacional de Férias para os músicos locais. Surgiram assim os *Seminários Livres de Música*, que acabaram se institucionalizando na universidade como um órgão permanente de formação em música. Koellreutter dirigiu os *Seminários Livres de Música* entre 1954 e 1962, quando saiu definitivamente da Bahia. Segundo Ilza Nogueira, ele atraiu um grande número de professores europeus (2011, p.357):

Da Suíça, além do “polivalente” Ernst Widmer, veio também o pianista Pierre Klose; da Itália, o violinista Antonio Ardinghi e o violoncelista Piero Bastianelli; e da Alemanha, procedeu a grande maioria: o flautista Armin Guthman, os oboístas Georg Meerwein e Gerald Severin, os clarinetistas Georg Zeretzke e Walter Endress, o fagotista Adam Firnekaes, o trompetista Horst Schwebel, o trompista Volker Wille, a harpista Ursula Schleicher, o violista Johann Georg Scheuermann, os contrabaixistas Günter Goldman e Peter Jakobs, e o regente Johannes Hoemberg. Outros europeus que, como Koellreutter, já viviam no País, também foram convocados para a nova escola, dentre eles, a flautista Ula Hunziker (suíça), o trompista Nikolau Kokron (húngaro), os violinistas George Kiszely (húngaro) e Lothar Gebhardt (alemão), os violistas Frederick Stephany (iraniano) e Edith Perényi (húngara), o violoncelista Walter Smeták (suíço) e o trio Benda (suíços: Lola, violinista; Dora, violista; e Sebastian, pianista). Além desses músicos, que atuaram como professores, outros europeus vieram compor o quadro da Orquestra Sinfônica da Universidade.

Estes foram os primeiros imigrantes europeus a estabelecer uma prática efetiva de música na Bahia. Maria da Conceição Perrone¹¹³ considera que

¹¹² Atualmente a Prof^a Paula Callegari é a responsável pelas aulas de flauta doce na Universidade Federal de Uberlândia.

a flautista suíça Ula Hunziker, professora e flautista da Orquestra, tenha lecionado flauta doce para Maria do Carmo Corrêa.

De origem mineira, Maria do Carmo mudou-se para a Bahia na década de 1950 para estudar regência com Koellreutter, por indicação de Isaac Karabtchewsky. Logo em seguida começou a lecionar no Instituto de Música da Bahia, a primeira escola de música do estado e a segunda do Brasil, inaugurada em 1895. Seu instrumento principal era o contrabaixo (foi contrabaixista da Orquestra Sinfônica da UFBA), mas estudou outros instrumentos, dentre os quais a flauta doce, que passou a lecionar no Instituto.

Na década de 1960, Maria do Carmo começou a lecionar também nos Seminários Livres de Música, que posteriormente converteram-se na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Lá desenvolveu atividades com flauta doce e música antiga. No final dos anos 60, criou um conjunto chamado *Musika Bahia*, que atraiu estudantes como Edmundo Hora, Maria da Conceição Perrone, Ana Cristina Tourinho, Selma Alban e Bárbara Vasconcelos.

Conceição Perrone, pianista de formação, conta que Maria do Carmo foi sua terceira professora de flauta doce. Ela havia estudado inicialmente com a cravista e flautista Terezinha Saghaard, que por volta dos anos de 1968/69 estava estabelecida em Salvador acompanhando seu marido, Jean-Noel Saghaard, então professor e membro da Orquestra Sinfônica da UFBA; depois estudou com Eunice Moura Silva, flautista cearense que estudava na Bahia com Maria do Carmo.

Ana Cristina Tourinho¹¹⁴ e Edmundo Hora¹¹⁵ lembram que, antes de Maria do Carmo, o professor Yulo Brandão já lecionava flauta doce na UFBA. Yulo, violonista e filósofo, acabou direcionando sua atuação profissional para esta última área. Segundo Vinholes, "foi bolsista do Governo canadense, professor do Instituto Brasileiro de Filosofia e da Escola Livre de Música da Pró-Arte em São

¹¹³ Maria da Conceição Perrone, pianista, cravista e flautista doce, é docente na Escola de Música da UFBA. Atua nas áreas de Musicologia e Educação Musical. Depoimento concedido por telefone em junho de 2017.

¹¹⁴ Ana Cristina Tourinho é violonista, docente da Escola de Música da UFBA, com foco de atuação em Ensino Coletivo de Instrumentos. Depoimento concedido por telefone em junho de 2017.

¹¹⁵ Edmundo Hora é cravista, docente do Instituto de Artes da Unicamp. Entrevista concedida em maio de 2017.

Paulo e dos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia¹¹⁶. Yulo transferiu-se para Brasília, onde foi professor de filosofia na UnB, e posteriormente para Campinas, estabelecendo-se na Unicamp. Maria do Carmo conhecia o professor Yulo e o trabalho por ele desenvolvido na universidade. Edmundo o reencontrou anos depois na Unicamp, tocando em um quarteto de flautas doces que ele havia formado lá. "Yulo gostava da flauta baixo e tocava com muito vibrato!", revela.

Maria do Carmo foi grande incentivadora da flauta doce e música antiga em Salvador. Suas iniciativas possibilitaram o acesso de vários estudantes a este repertório. Edmundo Hora conta que foi ela quem levou o cravo à Bahia – conseguiu sensibilizar o diretor da Escola de Música da UFBA, que acabou adquirindo um instrumento. Além disso, tinha um importante trabalho pedagógico com flauta doce. Conceição lembra que ela havia formado um conjunto chamado *Viva Música*, destinado às crianças flautistas: "O *Musika Bahia* era o grupo dos adultos, o *Viva Música* era o das crianças".

Segundo Conceição Perrone, o *Musika Bahia* usava flautas suíças de marca *Fehr*, que pertenciam à escola. "Havia baixo e grande baixo", diz ela. O modelo de sonoridade era a escola alemã, que tinha Hans-Martin Linde como seu máximo representante. Edmundo observa que a presença da formação germânica era muito forte nessa época.

Graças a Helder Parente, que foi dar cursos em Salvador, integrantes do *Musika Bahia* conheceram Frans Brüggen e logo notaram diferença em seu jeito de tocar. Influenciados por Helder, passaram a ouvir as cantatas de J.S.Bach lançadas pela *Das Alte Werk*, com os grupos de Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt. Nas cantatas interpretadas pelos holandeses, perceberam que a flauta doce não fazia vibrato, ou fazia como um efeito de ornamento. E notaram que a sonoridade da flauta doce nas cantatas interpretadas pelo grupo austríaco, dirigido por Harnoncourt, não era a mesma dos holandeses. E assim passaram a questionar o modelo de execução proposto por Maria do Carmo. Conforme narra Augustin (1999, p.100):

¹¹⁶ VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. **Yulo Brandão e a filosofia da música**. s/l, 2015. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=72951&cat=Artigos&vinda=S>>. Acesso em jun 2017.

A partir deste momento, foram inevitáveis os desentendimentos musicais, culminando com a saída de algumas alunas que integravam o *Musika Bahia* e na criação do próprio grupo – *Anticália*. Helder esteve por diversas vezes em Salvador, lecionando e orientando o grupo, graças ao apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que tinha Ana Cristina [Tourinho] na coordenação de Música.

O *Anticália* esteve em atividade de 1976 a 1982. Era formado por Ana Cristina Tourinho, Cândida de Lobão Williams, Conceição Perrone, Bárbara Vasconcelos, Selma Alban e Renata Becker. Segundo Edmundo Hora, que nessa época já era organista titular da Catedral Basílica de Salvador e havia recém-ingressado no curso de Educação Musical da UFBA, "o *Anticália* era um grupo só de mulheres! Eu e o Manoel Gerônimo, que era namorado da Selma, éramos uma espécie de contra-regras, acompanhávamos as meninas e ajudávamos a carregar o material. Foi através do trabalho delas que eu cada vez mais me interessei por música barroca". Elas se apresentaram em Salvador, excursionaram pelo interior do estado da Bahia e participaram da *II Semana de Música Antiga* promovida pela Sociedade Pró-Música Antiga de São Paulo (AUGUSTIN, 1999, P.100). Usavam flautas doces Moeck, vindas da Alemanha, com diapasão lá=440hz.

O grupo acabou se dissolvendo após o falecimento precoce de Bárbara Vasconcelos, ocorrido no final de 1982. Chegaram a gravar um disco em 1983, em que contaram com a ajuda de Helder para gravar algumas partes que Bárbara tocava, mas o trabalho não teve continuidade.

Em 1984 Conceição Perrone foi contemplada com bolsa de estudos da CAPES e foi estudar flauta doce na Holanda, onde permaneceu até 1986. Estudou flauta doce em Haia com Ricardo Kanji e cravo em Amsterdam, com Jacques Ogg. Nessa época, já lecionava no Instituto de Música da Universidade Católica da Bahia; pouco tempo depois de seu retorno a Salvador, ingressou como docente na Escola de Música da UFBA. Conceição diz que seu instrumento principal não é a flauta doce, mas foi a flauta que a levou para estudar na Holanda. Isso comprova o alto nível do ambiente musical que ela vivenciou na Bahia em seus anos de formação inicial.

Edmundo Hora mudou-se para São Paulo em 1977. Neste mesmo ano, começou a tocar cravo na Orquestra de Câmara de Piracicaba e lecionou flauta doce na Escola de Música dirigida por Ernst e Cidinha Mahle. Considera que seu professor de flauta doce foi Helder Parente, com quem estudou nos

festivals de Londrina, Brasília e Campos do Jordão, além do contato prévio em Salvador.

Foi num dos Festivais de Campos do Jordão, aliás, ao final dos anos 1970, que o diapasão lá=415hz foi usado pela primeira vez no Brasil, acredita ele. Isso porque havia lá uma aluna que tinha uma flauta doce neste diapasão. Edmundo, que tinha ido para o festival estudar música de câmara com Helder, resolveu abaixar a afinação do cravo para acompanhar a flautista, sem comunicar o fato ao professor de cravo responsável, que era Roberto de Regina. Com um ar maroto, diz que a flauta doce foi que inaugurou esse diapasão por aqui.

Edmundo Hora complementou seus estudos de cravo na Holanda, onde permaneceu de 1984 a 1993. Estabelecido em Campinas desde seu retorno, vem formando gerações de cravistas e músicos especializados no repertório dos séculos XVII e XVIII; atua ainda no Programa de Pós-Graduação em Cravo da Unicamp e mantém uma sólida carreira como cravista e organista.

O trabalho de Maria do Carmo Corrêa teve reflexos também no Ceará. Ao final da década de 1960, Elba Braga Ramalho e Eunice Moura Silva, que tinham sido suas alunas, em conjunto com Ulda Laje, formaram o primeiro grupo de flautas doces do estado, intitulado *Calenda Maya*. Neste mesmo período, introduziram a disciplina de Flauta Doce no currículo do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará - UECE (LIMA, 2002, p.18). Koellreutter havia passado pela UECE para ministrar cursos e também lá exerceu influência nas atividades da escola.

Augustin comenta que “no Ceará, segundo relatos, a flauta doce sempre foi muito estimada na região de Fortaleza, influência forte, provavelmente, da tradição dos pífaros do Cariri” (1999, p.102). O instrumento sempre esteve presente no ensino e em vários projetos sociais da região. “As crianças travam contato com a flauta doce e, quando adolescentes, se não mudam de instrumento, começam a tocar em grupos ou quartetos, e aos poucos vão se encantando com o repertório renascentista e barroco” (op. cit., p.102).

Foi precisamente o que aconteceu com o flautista David Castelo. Ele estudou no Conservatório Alberto Nepomuceno de Fortaleza de 1977 a 1986, tendo aulas, inicialmente, de musicalização (método Orff), flauta doce e canto

coral; posteriormente, estudou também piano e violino. Sua primeira professora de flauta doce foi Maria Angélica Elery. Usava uma flauta doce soprano Yamaha “branquinha”, com dedilhado germânico (“todo mundo tem um passado”, diz, em tom de brincadeira) – depois trocou por flautas soprano e contralto Moeck. No Conservatório, estudou também com Claudia Leitão, Nara Vasconcelos e Angelita Ribeiro, esta última fundadora do grupo de flautas doces *Ad Libitum* (criado em 1992).

Seu interesse pela música antiga foi reforçado quando começou a tocar no grupo *Syntagma*, em atividade até hoje¹¹⁷. O grupo foi formado em 1986 a partir de um conjunto de flautas doces que existia na Universidade Estadual do Ceará; sua formação reúne, além da flauta doce, alaúde, viola da gamba, crumornes, dentre outros instrumentos. Segundo Augustin, eles se autodenominam “grupo escola”, já que os mais de 30 integrantes que por lá passaram adquiriram prática e vivência musical com o trabalho desenvolvido (1999, p.102).

Além de tocar o repertório europeu, o *Syntagma* foi pioneiro ao propor paralelos com a música brasileira tradicional, sobretudo a música nordestina de estrutura modal. Na opinião de um de seus fundadores, o compositor cearense Liduínio Pitombeira, também os timbres dos instrumentos apresentam semelhanças: “o som da flauta doce encontra similar nos pífaros, a sonoridade do cravo faz lembrar a viola de dez cordas, e as melodias tocadas no saltério se assemelham às da cítara” (apud AUGUSTIN, 1999, p.102). Dentre os flautistas do grupo, merece destaque a atuação de Heriberto Porto, que complementou seus estudos de flauta em Bruxelas (Bélgica). A cravista do *Syntagma*, Verônica Lapa, estudou na UNIRIO, e durante muitos anos tocou com Laura Rónai, no Duo Café com Leite (flauta e piano).

Também o Estado de Pernambuco teve papel de destaque no retorno da flauta doce ao cenário musical brasileiro. A protagonista desta história

¹¹⁷ David Castelo se estabeleceu em Campinas a partir de 1990 para estudar regência na Unicamp e flauta doce com Valéria Bittar, em aulas particulares. Em 1991 mudou-se para São Paulo, onde concluiu o Bacharelado em Flauta Doce, estudando com Cléa Galhano e Isa Poncet. No período de 1998 a 2003, estudou no Conservatório Real de Haia (Holanda), orientado por Reine-Marie Verhagen e Peter van Heyghen. É atualmente professor de flauta doce da Universidade de Goiás (UFG). Concedeu entrevista em agosto de 2016.

é Ilma Lira, flautista natural de Recife nascida em 1944 e ainda em atividade¹¹⁸. Ilma tinha uma amiga, chamada Nady Ferreira Rodrigues, que havia estudado em um colégio de freiras alemãs (Colégio Santa Maria) na cidade de Timbaúba, na zona da mata pernambucana. Em 1951, uma das freiras, Madre Helm Frida, mandou comprar flautas na Alemanha para ensinar às alunas. Nady acabou adquirindo uma das flautas. Quando Ilma tinha 15 anos, descobriu por acaso um estojo entre os livros na casa da amiga. Seguiu-se o diálogo:

- "–O que é isso, Nady?
– É minha flauta!
– E você toca flauta?
– Eu estudei flauta na escola!"

Além da flauta doce, Nady havia estudado acordeon e também participado do cântico do colégio, demonstrando a grande importância que era dada à música pelas freiras.

Ilma pegou a flauta e "ficou encantadíssima". Na época, ela já tocava piano e estudava música. Instintivamente, soprou a flauta, descobriu a escala e começou a tocar. Diz Ilma que, depois de muito tempo, após ter estudado seriamente, percebeu que ela tinha "soprado certo" naquele momento.

Nady lhe deu "um livrinho" com as posições das notas, o mesmo que ela havia estudado no colégio com as freiras. A partir de então, não parou mais de tocar. Formou um conjunto com os músicos de sua convivência (Nady, sua irmã, um amigo) e passou a tirar músicas de que gostavam, Ilma sempre tocando flauta.

¹¹⁸ Entrevista concedida em agosto de 2016.

Figura 35: A primeira flauta doce e o “livrinho” de Ilma Lira.

Aproximadamente um ano depois, nos anos 1960, assistiu a alguns concertos do quarteto formado por Benny Wolkoff (violino), José Inácio Cabral de Lima (viola da Orquestra Sinfônica de Recife, que também tocava uma flauta doce contralto), Wascily Simões dos Anjos¹¹⁹, (oboé/ flauta doce) e Piero Severi (violoncelo). Em depoimento a Daniele Barros, Ilma relata que:

"José Inácio teve grande interesse em me ensinar flauta doce, mas o exemplar [da flauta] que existia na Livraria Cruzeiro, na Rua Nova, foi comprado – desapareceu da loja, que não mais vendeu flautas! Posteriormente, Wascily me deu algumas dicas de dedilhados, em alguns encontros que tivemos no Conservatório¹²⁰".

Daniele completa:

Segundo Wascily Simões, oboísta, quando a *Orquestra Sinfônica* levou a ópera *Hänsel und Gretel* de Humperdink em 1969 era preciso que alguém tocasse flauta doce imitando um cuco. Como todos os músicos tinham certo preconceito com a flauta doce (achando que se tratava exclusivamente de um instrumento para crianças), Wascily propôs-se a fazer o cuco com uma flauta doce trazida por alguém do consulado. Após a temporada, Wascily foi presenteado com a referida flauta (soprano). Em seguida, dedicou-se mais ao instrumento, descobriu os dedilhados, e resolveu estudar uma sonata de Pepusch (cujo arranjo destinava-se a oboé e cordas), esta foi tocada em público algumas vezes com a orquestra de câmara¹²¹.

Em 1970, Cecília Conde, compositora e professora de música, veio dar um curso para professores na Escolinha de Arte do Recife e comentou

¹¹⁹ Wascily Simões dos Anjos concedeu entrevista a Daniele Barros por telefone em 20/11/2008.

¹²⁰ Ilma Lira, mensagem eletrônica enviada a Daniele Barros em 11/11/2008.

¹²¹ Daniele Barros. Mensagem eletrônica enviada a Patricia Michelini.

que estava para inaugurar o curso de Musicoterapia no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Percebendo o interesse de Ilma, Cecília lhe ofereceu uma bolsa; Ilma, então, partiu para o Rio, onde ficou de 1972 a 75.

Cecília havia lhe informado que a flauta doce era um dos instrumentos obrigatórios do curso, mencionando inclusive o trabalho que Helle Tirler desenvolvia no Rio de Janeiro. Quando começou no CBM, Ilma tinha adquirido flautas doces soprano e contralto RMV (antes disso ela conheceu as flautas Jog). No Rio, comprou uma flauta Yamaha, que era novidade na época.

Sua professora de musicoterapia e flauta doce no Conservatório foi Doris Hoyer de Carvalho, que a convidou para participar de um grupo de flautas de alunos que ensaiavam em sua casa. Nesse meio tempo, a irmã e a mãe de Ilma viajaram para o exterior (Europa e EUA) e lhe trouxeram algumas flautas, como uma tenor Aulos e uma baixo Küng. Foi também neste período que Ilma teve aulas com Helder Parente, com quem aprimorou sua técnica e ampliou bastante o repertório.

Em 1976, de volta a Recife, começou a lecionar no curso de Educação Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), já dando aula de flauta doce. Quatro anos depois, formalizou seu ingresso através de concurso, assumindo a cadeira de flauta doce.

Em 1983 adquiriu bolsa do Conselho Britânico para fazer mestrado na área de Educação Musical, na Universidade de York. Para cumprir o curso, ela teve de fazer dois trabalhos escritos de 20.000 palavras, um recital público e a dissertação. Ilma recebeu a orientação de John Paynter (1931-2010), pedagogo inglês de grande relevância. Na preparação para o curso, ele lhe pediu que escrevesse sua opinião sobre a flauta doce e a educação musical. Ilma conta: "confesso que deixei de escrever muita coisa pois não sabia como dizer em inglês!".

Em York, estudou flauta doce com Joan Dixon, que havia estudado na Holanda com Walter Bergmann e Frans Brüggen. Pressionada pela Secretaria de Educação do Recife, Ilma precisou voltar em março de 1985, interrompendo uma promissora temporada extra de estudos na Europa. Sua dissertação, intitulada (na tradução para o português) *Rumo a um novo papel da flauta doce na Educação Musical brasileira*, foi submetida a ninguém menos que

Edgar Hunt, que participou como avaliador convidado. Ela conta, orgulhosa, que as únicas observações de Hunt referiam-se a questões da língua inglesa. Em seu recital de mestrado, tocou obras de Cima, Händel e Telemann, dentre outros.

O Bacharelado em Flauta Doce da UFPE foi criado em 1988; Ilma lecionou até 1992. No ano seguinte, Daniele Barros, que havia sido sua aluna, ingressou na universidade como professora. Posteriormente Daniele prosseguiu seus estudos na França, com a flautista Laurence Pottier, professora de flauta doce no *Conservatoire Municipal Nadia et Lili Boulanger* (Paris). Foi o início de uma bela e frutífera parceria – Laurence vem à Recife com regularidade para masterclasses e concertos com os alunos da UFPE, ao passo que Daniele leva os grupos que orienta na universidade, como o Flauta de Bloco, para se apresentar em Paris. Laurence é autora de vários métodos de flauta doce que foram traduzidos por Daniele e publicados pela editora da UFPE. Ademais, a tese de doutorado de Daniele, orientada por Danièle Pistone, é uma referência na bibliografia sobre o instrumento, oferecendo um cuidadoso catálogo de obras escritas para a flauta doce no Brasil, até 2004.

No Conservatório Pernambucano de Música, outra instituição de grande importância no Estado, a flauta doce começou a ser oferecida juntamente com os demais instrumentos na década de 1970; Rogério Wanderley, juntamente com Walderedo Medeiros, trompista da Orquestra Sinfônica, foram os pioneiros no ensino de flauta doce lá. Ambos foram alunos de Ilma na UFPE nos anos de 1976/77. Em 1994, Ilma foi membro de banca de um concurso para docentes de Educação Musical e Flauta Doce no Conservatório, efetivando os professores responsáveis. Recentemente, o curso foi reestruturado e hoje o estudo da flauta doce tornou-se obrigatório nos dois primeiros semestres da Iniciação Musical.

Ao longo de sua trajetória como professora, Ilma utilizou métodos e materiais diversos, como os livros da Helle Tirler, Mönkemeyer, Giesbert e Videla/Akoschky¹²², muitas coletâneas publicadas pela *Schott*, um livro de pequenas peças para três flautas soprano de Eugen Proebst. Também utilizou e produziu arranjos de música popular e folclórica brasileira, pois acredita que é

¹²² TIRLER, Helle. **Vamos tocas flauta doce**. v. 1. Rio de Janeiro: Sinodal, 1970; MÖNKEMEYER, Helmut. **Método para flauta doce soprano**. Parte 1. Traduzido e adaptado por Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. São Paulo: Ricordi, 1976; GIESBERT, Franz. **Method for the treble recorder**. Mainz: Schott, 1967; AKOSCHKY, Judith; VIDELA, Mario A. **Iniciação à flauta doce**. Volume 1. São Paulo: Ricordi, 1985.

fundamental o ensino deste repertório aos estudantes. Foi responsável pela formação de inúmeros flautistas pernambucanos, tornando-se uma referência no trabalho com flauta doce e educação musical.

No Rio Grande do Norte, segundo Ilma Lira (1984, p.12), foi Wascily Simões dos Anjos, ex-oboista da Orquestra Sinfônica de Recife, quem introduziu a flauta doce na Escola de Música da UFRN. Há registros de projetos de extensão universitária em Flauta Doce desde 1971, ministrados por Regina Maria Lima de Souza Gurgel Machado, que havia sido aluna de Wascily. Com a implantação da Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música na universidade, novos professores foram formados e a flauta doce passou a ser utilizada com mais frequência nas escolas de ensino fundamental.

4. CONCLUSÕES

Uma empreitada tão grande como a construção desta história da flauta doce no Brasil não se esgota com o término do trabalho. Embora tenha sido possível reunir uma grande quantidade de informações sobre o instrumento, muitas delas inéditas na bibliografia disponível, há ainda muito a se pesquisar e aprofundar. Elencaremos a seguir as principais conclusões trazidas por esta pesquisa.

Após intensa incursão na atividade missionária dos jesuítas na América Portuguesa, enfocando a presença e uso da flauta doce na música praticada nas missões, constatamos que há vários indícios de que ela esteve presente no Brasil pelo menos desde 1551. A flauta foi usada sistematicamente como instrumento de iniciação musical dos meninos índios durante toda a segunda metade do século XVI. A facilidade com que era ensinada aos curumins, acostumados que estavam às flautas indígenas, foi certamente um elemento a seu favor, já que era possível preparar música mais rapidamente em comparação a outros instrumentos. Neste processo, destaca-se a atuação do Pe. Antonio Rodrigues como professor e flautista de referência.

Nos relatos jesuíticos, as menções à flauta são sempre no plural, indicando que eram tocadas em conjunto. Isso poderia ser feito com vários instrumentos tocando em uníssono (ou oitavas) uma única voz ou realizando música polifônica, o chamado canto de órgão, sempre presente nos textos. As flautas eram utilizadas em vasto repertório litúrgico e devocional: missas, vésperas, hinos, ladainhas, laudas, cantigas. Era empregada na doutrina, como forma de memorizar as lições cantadas, e em repertório didático, programado para introduzir polifonia, como cânones. Há também indícios de seu uso em autos e peças teatrais, e registros efetivos em cerimônias de láurea.

Ao longo do século XVII percebe-se uma mudança de perfil dos flautistas. As flautas passam a ser usadas por índios adultos charameleiros, com destaque para os tabajaras pernambucanos, que herdaram o legado dos primeiros missionários. Diferente do que ocorreu na Europa, no Brasil parece ter havido uma flexibilização do uso da flauta doce em conjunto com outros instrumentos de categorias diferentes (*alta x bassa capella*), notadamente com charamelas.

No séc. XVIII as menções à flauta doce já são escassas, restringindo-se aos inventários na época da expulsão dos jesuítas (1759). Há, no entanto, textos referentes a períodos anteriores onde as flautas são mencionadas.

Os instrumentos utilizados pelos inicianos vinham em sua maioria da Europa, especialmente nas primeiras décadas de atuação da Companhia de Jesus. Eram provavelmente adquiridos em *consorts* para que tivessem uniformização do diapasão. O único relato em documentos jesuítas que menciona a construção de instrumentos, datado do século XVIII, refere-se a outros tipos de flautas.

Constata-se que houve preponderância do uso de flautas no Brasil em relação às outras missões da América, especialmente no século XVI. Há registros de sua presença em São Paulo, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Maranhão e Ceará (estados ordenados de acordo com a cronologia dos relatos).

Nas missões da América Espanhola localizadas no Rio Grande do Sul, identifica-se o uso de flautas do final do século XVII ao início do XVIII. As características e repertório apontam para que estes instrumentos sejam flautas doces. O Pe. Antonio Sepp, que tocava flauta, foi o principal professor e promotor da música neste período. Há relatos que comprovam a construção de flautas pelos índios, orientados pelo Padre Sepp. Assim como na América Portuguesa, não foram preservadas partituras das músicas praticadas nestas localidades. Resta-nos imaginar como deve ter soado tal música nas mãos e no sopro destes primeiros flautistas de nossa terra.

Fora dos ambientes jesuítas, não encontramos documentos que registram a presença de flauta doce no Brasil durante o período colonial, o que não significa, obviamente, que ela não tenha sido utilizada. Após vasculhar a bibliografia disponível, enumeramos várias possibilidades de seu uso.

Por terem conhecido as práticas adotadas pelos jesuítas, é possível que religiosos de outras ordens também tenham adotado a flauta doce, sobretudo na realização do repertório litúrgico. Ela pode ter sido empregada também nas igrejas e capelas de centros urbanos, especialmente na prática do canto de órgão, que se desenvolveu a partir de meados do século XVII nos principais centros nordestinos. Na música religiosa em estilo pré-clássico,

praticada em Minas Gerais e no Nordeste a partir da metade do século XVIII, seu uso é pouco provável, dada a predileção, neste período, à flauta transversal. Ainda assim, pode-se encontrar algum indício de sua presença, como, por exemplo, nos **Motetos** do pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-c.1789).

Durantes as invasões de calvinistas franceses no Rio de Janeiro (sec. XVI) e de protestantes holandeses em Pernambuco (séc.XVII), não há registros do uso de instrumentos musicais nos cultos, com a provável exceção ao órgão. Há notícias da presença de bandas militares, grupos em que a flauta doce certamente não participava.

É possível que a flauta doce fosse instrumento conhecido dos grupos de chameleiros que atuaram em Pernambuco, Bahia, Pará e Minas Gerais durante o século XVIII. Em ambientes não religiosos, há a possibilidade de uso doméstico, em saraus e momentos de intimidade, praticada sobretudo por músicos amadores e crianças.

Em consonância ao que ocorreu na Europa, a flauta doce caiu em desuso no Brasil de meados do século XVIII ao final do XIX. A primeira notícia que se tem após este período refere-se à flauta doce baixo doada ao museu do outrora Instituto Nacional de Música em 1896 pelo compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), então diretor da instituição.

Embora ainda faltem informações complementares sobre este instrumento, consideramos que ele possa ser um autêntico J. Ch. Denner ou uma cópia construída na Alemanha, sobretudo na região de Nuremberg, entre o final do século XVII e meados do XVIII. Miguez certamente o adquiriu em sua estadia na Europa entre os anos de 1895 e 96, visto que a flauta é doada ao museu em 1896 e que o compositor registrava doações à biblioteca desde 1891. A flauta parece ter despertado sua atenção como uma curiosidade do passado, sujeita à análise física, mecânica e timbrística. Nesse sentido, o contato que teve com Victor-Charles Mahillon, então curador do museu de instrumentos do Conservatório de Bruxelas, parece ter sido determinante.

A flauta doce retornou efetivamente ao cenário musical brasileiro a partir da década de 1940. As primeiras informações sobre o uso do instrumento estão em torno da figura de Hans-Joachim Koellreutter, no Brasil desde 1937. Embora ele próprio não tocasse flauta doce, Koellreutter teve contato com os

pioneiros da flauta doce e da música antiga na Alemanha. No Brasil, incentivava a realização do repertório renascentista e barroco e muitos de seus alunos tocaram com este instrumento.

A partir da década de 1950 já é possível encontrar informações sobre o uso da flauta doce nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Porto Alegre e Pernambuco. Em 1959 foi publicado o primeiro método brasileiro dedicado ao instrumento, o **Primeiro Caderno de Flauta Block**, de Maria Aparecida Mahle. Trata-se da primeira iniciativa de sistematização de uso pedagógico da flauta doce. O próximo método, **Vamos tocar flauta doce**, de Helle Tirler foi publicado em 1970.

A partir da década de 1960 já é possível detectar uma prática consistente de flauta doce em vários estados brasileiros. Neste período a flauta doce é utilizada tanto como instrumento artístico, em grupos de música antiga, como pedagógico. Na década de 1970 a flauta doce se disseminou por todo o país. Neste período vários grupos de música antiga estiveram ativos.

Os primeiros flautistas e professores de flauta doce que atuaram no Brasil no século XX eram, em sua maioria, imigrantes alemães que haviam estudado flauta doce na escola, quando crianças. Foi o caso de Ernst Mahle, de Helle Tirler, e da Irmã Helm Frida (que lecionou flauta doce para a amiga de Ilma Lira, em Timbaúba/PE). Muitos outros foram auto-didatas. De todas as informações recolhidas, verificamos que apenas Isolde Frank tinha formação em flauta transversa e flauta doce pelo *Musikhochschule* de Stuttgart antes de vir para o Brasil.

Nestas primeiras décadas, os principais métodos utilizados pelos flautistas brasileiros foram os de Helmut Mönkemeyer, Franz Giesbert e Hans-Ulrich Staeps, além do de Cidinha Mahle. A flauta da fábrica brasileira Jog foi bastante utilizada nas décadas de 1950 e 60; a partir da década de 1970, as flautas Yamaha de resina passam a ser largamente empregadas.

Os flautistas brasileiros utilizaram uma grande diversidade de flautas de madeira, de diversas fábricas e construtores. Há registros de uso de flautas Fehr, Heinrich, Küng, Adler, Moeck, von Huene, Colsma, Dolmetsch, Mollenhauer. Em geral, estas primeiras flautas caracterizavam-se por uma sonoridade cheia, já que tinham um canal de ar bem aberto. Posteriormente, os

construtores Abel Vargas e Roberto Holz passaram a fornecer flautas doces, inclusive o modelo renascentista Ganassi. Atualmente, também Marcos Ximenes, de Fortaleza (CE), é ativo construtor de flautas doce e transversa.

O repertório praticado nestas primeiras três décadas era eclético; tocava-se música renascentista, sobretudo danças ou peças de cancioneros, música medieval e música barroca. Verificamos que somente nos anos 1980 começa a haver uma tendência à especialização de repertório.

Concluimos que a flauta doce no Brasil percorreu um caminho semelhante ao ocorrido na Europa: no período colonial, foi instrumento utilizado na polifonia religiosa, muitas vezes tocado em dobra com charamelas e oboés; serviu também como ferramenta de ensino de música para crianças; esteve ausente da orquestra sinfônica clássica e do ambiente musical profissional durante o século XIX; foi retomada no século XX tanto como instrumento de iniciação musical como de interesse artístico, inclusive com novas obras sendo compostas para ela a todo momento.

Por se tratar de um percurso complexo, muitas lacunas ainda devem ser preenchidas. Esperamos que nossa tese possa servir de ponto de partida para novas pesquisas, e que aos poucos possamos reconstruir com mais detalhes a história deste instrumento que está na memória musical de todo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Patricia Michelini. **Fala flauta**: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ALMEIDA, Afifi Craveiro. Museu Instrumental Delgado de Carvalho: breve história. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, 1994, v. 21, pp. 87-94.
- ANDRADE, Alexandre Alberto da Silva. **A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850**. 2005. 463 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ARAÚJO, Sávio. **A evolução histórica da flauta até Boehm**. 1999. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/instrumentos/evolucao_historica_flauta.pdf>. Acesso em novembro de 2016.
- AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a música antiga**: 50 anos de história no Brasil. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.
- AUGUSTO, Antônio José. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro, 2008. 298f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- BARROS, Daniele Cruz. **A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.
- BARROS, José d'Assunção. Sobre a feitura da Micro-História. **OPIS**. Goiânia, vol. 7, n. 9, jul-dez 2007, pp. 167-187.
- BARROS, Maria Cândida. Entre heterodoxos e ortodoxos: notas sobre catecismos dialogados na Europa e nas Colônias no século XVI. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 5, ano V, nº 4, pp. 1-20. Out/Nov/Dez 2008.
- BARROS, Maria Cândida Drumond Mendes. **Notas sobre os catecismos em línguas vernáculas das colônias portuguesas (séculos XVI-XVII)**. 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/4520970/Notas_sobre_os_catecismos_em_l%C3%ADnguas_vern%C3%A1culas_das_col%C3%B4nias_portuguesas_s%C3%A9culos_XVI_XVII>. Acesso em 25 de novembro de 2016.
- BEVILACQUA, Otávio. Leopoldo Miguez e o Instituto Nacional de Música. **Revista Música** n.VII, 1º. Fascículo, 1940, pp. 6-18.
- BOLTON, Philippe. The evolution of the recorder's bore. Disponível em: <http://www.flute-abc.com/evolutionpercegb.html>. Acesso em: 07 de dezembro de 2015.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música Sacra Evangélica no Brasil** (Contribuição à sua história). Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1961.
- BRANDÃO, Dolores Castorino. **Representação documentária de instrumentos musicais**: contribuição para a organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2013. 131f. Monografia (Especialização em Políticas de Informação e Organização do Conhecimento). Arquivo Nacional (conveniada à UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.
- BRASIL. Ministério da Instrução Pública Correios e Telégrafos. **Relatório do Diretor do Instituto Nacional de Música**. Documento anexo ao Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. **Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Amaro Cavalcanti**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.
- CARDOSO, Pe. Armando. Cap.II: Origens da doutrina cristã na língua brasílica; Cap.III: Propagação contemporânea da doutrina cristã. In: ANCHIETA, Pe. Joseph. **Doutrina cristã**. Tomo 1. São Paulo: Loyola, 1992. pp. 25-38.
- CARPENA, Lucia Becker. **Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)**. Campinas, 2007. 530 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

- CARVALHO, Joaquim Tomas Delgado. **O museu instrumental do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.
- CARVALHO, José Luís Carrapa Ribeiro de. **A Flauta na Prática Instrumental Ibérica do séc. XVI: o caso português**. 2010. 102 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, Porto, 2010.
- CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. **D.O. Leitura**, São Paulo, ano 12, nº143, pp.6-9, abril de 1994.
- CASTAGNA, Paulo. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. **Apostila do curso de História da Música Brasileira**, v. 6. São Paulo, 2003a.
- CASTAGNA, Paulo. A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial. **Apostila do curso de História da Música Brasileira**, v. 7. São Paulo, 2003b.
- CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº1, 2008a. pp. 7-31.
- CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº1, 2008b. pp. 32-57.
- CASTAGNA, Paulo. 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. pp. 385-411.
- CASTRO, Maria Teresa Mendes de. **A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963**. Belo Horizonte, 2012. 351 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- DANIEL, João. Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, II, 2ª ed., 1858. In: LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil**. Lisboa: Edições Brotéria, 1953.
- DAVID, Priscila. História Oral: Metodologia do Diálogo. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, UNESP, v. 9, nº1, p. 157-170, janeiro-junho, 2013.
- DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**. Curitiba, nº 24, 2004. pp. 213-225. Editora UFPR.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. Organização de Marcos Antônio Marcondes; apresentação de Ricardo Ribenboim. 2ª ed, rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.
- FILIPPI, Daniele V. A sound doctrine: early modern jesuits and the singing of the catechism. **Early Music History**, Cambridge, v. 34, pp. 1-43, 2015.
- GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GOEDERT, Taianara. **Desdobramentos artísticos resultantes dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná**. Curitiba, 2010. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- GRISCOM, Richard e LASOCKI, David. **The recorder: a Research and Information Guide**. 2ª ed. New York: Routledge, 2003.
- HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais**. 3 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1999.
- HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis**: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Campinas, 2006. 949 f., 2 v. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- HUSSAR, Sheila Christine Freire de Matos. **Uma história musical de Piracicaba: memória e tradição**. Piracicaba, 2012. 217 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2012.
- HUNT, Edgar. **La Flûte à Bec et sa Musique**. Tradução de René Reboud. Paris: Auguste Zurfluh, 1978.
- KENNEDY, T. Frank. Music and the Jesuit Mission in the New World. **Studies in the Spirituality of Jesuits**, St. Louis, v. 39, nº3, pp. 1-24, 2007.

- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Dos primórdios ao início do século XX. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LANDER, Nicholas S. (comp.). **Recorder Home Page**. Articles, catalogues, databases and bibliographies concerning aspects of the recorder worldwide. Disponível em: <<http://www.recorderhomepage.net/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2015.
- LARA, Lucas Ferreira de. **A música instrumento: o Padre Antônio Sepp, S.J., e as práticas musicais nas reduções jesuíticas (1691-1733)**. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.
- LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil**. Lisboa: Edições Brotéria, 1953.
- LIMA, José Maximiano Arruda Ximenes de. **Webflauta - uma aplicação EAD para o ensino de flauta doce**. Fortaleza, 2002. 75 f. Dissertação (Mestrado em Computação), Universidade Estadual do Ceará e Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, Fortaleza, 2002.
- LIRA, Ilma. **Rumo a um novo papel da flauta doce na educação musical brasileira**. 1984. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Música, Universidade de York, Inglaterra, 1984.
- LÜBECK, Marcos. Os Trabalhos Apostólicos e a Metalurgia Missionária do Padre Jesuíta Antônio Sepp. In: XI Seminário Nacional de História da Matemática, 2015, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. **Anais...**, Natal (RN), 2015, Comunicação nº 42 (CO42), pp.1-12.
- MACMILLAN, Douglas. An Organological Overview of the Recorder 1800-1905. **The Galpin Society Journal**. v. 60, pp. 191-202, Apr. 2007.
- McGOWAN, Keith. The prince and the piper – *Haut, bas* and the wholly body in early modern Europe. **Early Music**, Oxford, v. 27, nº2. May 1999. pp. 211-232. Oxford University Press
- MEDEIROS, P. Inácio. **Páginas de história da Igreja na América Latina - Parte 18**. Atualizada em 15 de Setembro de 2015. Disponível em: <<http://www.a12.com/formacao/detalhes/historia-da-igreja-a-acao-missionaria-das-grandes-ordens-religiosas>>. Acesso em: 25 de maio de 2017.
- MIGUEZ, Leopoldo. **Organização dos Conservatórios de Música na Europa**. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.
- MONTAGU, Jeremy; BROWN, Howard Mayer; FRANK, Jaap; POWELL, Ardal. Flute. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, s/d. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>>. Acesso em 29 de abril de 2017.
- MONTEIRO, Maria Isabel Lopes. **Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português**. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.
- MOREIRA, Paulo Estudante. **Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique: XVIe-XVIIe siècles**. 2007. 668 f. Tese (Doutorado em História da Música/ Doutorado em Musicologia) - École Doctorale V - Concepts et Langages, Université de Paris IV Sorbonne/ Departamento de Música – Universidade de Évora, Sorbonne/ Évora, 2007.
- NEVES, Arcipio Francisco Gomes. **Motetos Quaresmais de Luiz Álvares Pinto no Acervo Colonial Pernambucano de Jaime Diniz**. Campinas, 2014. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 24, nº2, pp.351-380, Jul./Dez. 2011.
- NUNES, Antonietta d'Aguiar. Educação jesuítica na Bahia colonial: colégio urbano, internato em seminário, noviciado. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, Natal, 16 a 19 set. 2008. **Mneme – Revista de Humanidades da UFRN**. Caicó (RN), v.9, n. 24, Set/out. 2008. Disponível em <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>> Acesso em 01 de junho de 2016.
- O'KELLY, Eve. **The Recorder Today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966.

- O'MALLEY, John. How the First Jesuits Became Involved in Education. In: **The Jesuit Ratio Studiorum: 400th Anniversary Perspectives**. Vincent J. Duminuco, ed. New York: Fordham University Press, 2000, pp. 56-74.
- ORDEN, Kate van. Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France. **Early Music History**, Cambridge, v. 25, pp. 209-256, 2006.
- O'REGAN, Noel. Music, memory, and faith: how did singing in latin and the vernacular influence what people knew about their faith in early modern Rome? **The Italianist**, v. 34, n. 3, p. 437-448, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1179/0261434014Z.0000000000101>>. Acesso em 30 de Junho de 2016.
- PAOLIELLO, Noara. **A flauta doce e sua dupla função como instrumento artístico e de iniciação musical**. 2007. 48 f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- PAUTA da dizima da Alfândega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro anno 1739 [...] **Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo**. São Paulo, v.45, 1924, pp.133-175.
- PEREIRA, Mayra Cristina. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro: do período colonial ao final do primeiro reinado**. 2013. 284 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- POLK, Kenneth. The Recorder in Fifteenth-Century Consorts. **ARTAfacts**, v. 10 nos. 3 & 4, pp. 4-13, Dec. 2005.
- PREISS, Jorge Hirt. **A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a prática musical em Curitiba. **Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória**. v. 1, p. 49-75. Curitiba: Artembap, 2014.
- RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**. Métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- ROWLAND-JONES, Anthony. The baroque recorder sonatas. In: THOMSON, John Mansfield (ed.). **The Cambridge Companion to the Recorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to c.1430: Part 1. **Early Music**. Oxford, v. 33, nº 4. Nov. 2005. pp. 557-574. Oxford University Press
- ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to c.1430: Part 2. **Early Music**. Oxford, v. 34, n. 1. Feb. 2006. pp. 3-7; 9-27. Oxford University Press
- ROWLAND-JONES, Anthony. When is a recorder not a recorder? **FoMRHI Quarterly** 127. 2014. Comm 2008, pp.6-10.
- SMITH, Fiona Elia. Observations on the Flute Writing in the Operas of Christoph Willibald von Gluck (1714-1787). **Early Music Performer**. Journal of the National Early Music Association (Inglaterra), Issue 14, Oct. 2004. pp.16-25.
- TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara**. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Campinas, 2010. 390 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- THOMSON, John Mansfield (ed.). **The Cambridge Companion to the Recorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TOFF, Nancy. **The Flute Book**. A Complete Guide for Students and Performers. 2ª ed. New York/ Oxford. Oxford University Press, 1996.
- TRILHA NETO, Mário Marques. **Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)**. Aveiro, 2011. 419 f. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- VICENTE, Alfonso de. Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la "gente del vulgo" (1520-1620). **Studia Aurea**, [S.L.], v. 1, mai 2007.
- WAITZMAN, Daniel. The decline of the recorder in the 18th century. **The American Recorder**. A quarterly publication of the American Recorder Society. New York, v. 3, nº 2, Spring 1967. pp. 57-51.

- WITTMANN, Luisa Tombini. **Flautas e Maracás:** música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII). Campinas, 2011. 266 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- YOUNG, Phillip T. Some Further Instruments by the Denners. **The Galpin Society Journal**. v. 35, pp. 78-85, Mar. 1982.
- YOUNG, Phillip T. Woodwind Instruments by the Denners of Nürnberg. **The Galpin Society Journal**. v. 20, pp. 9-16, Março de 1967.

ANEXOS

ANEXO 1: TABELA-RESUMO DE CITAÇÕES DE FLAUTAS EM DOCUMENTOS JESUÍTAS DA AMÉRICA PORTUGUESA

REF.	ANO	LOCAL	FONTE	TERMO	CONTEXTO	REPERTÓRIO/ FORMAÇÃO	COMENTÁRIOS
1	1551	São Vicente (SP)	Carta do Irmão Diogo Jácome para os Padres e Irmãos do Colégio de Coimbra, 1552	Flautas	01/01/1551 - Primeira missa realizada na Igreja de São Vicente	Missa com canto de órgão e flautas	Primeira menção ao uso de flautas. O autor compara a música desta missa com a realizada em Coimbra
2	1552	Aldeia do "Grilo" (BA)	Carta do menino Diego Tupinambá Peribira Mongetà Quatá [escrita pelo Padre Francisco Pires] ao Padre Pedro Doménech, 1552	Flautas Gaitas Gaitero	Percebendo que a música fascinava os índios, o autor da carta pede que sejam enviados de Portugal alguns instrumentos, como flautas e gaitas, e também alguns meninos que as soubessem tocar. Pede-se ainda que venha um "tamborilero y gaitero"		A citação é importante por registrar o pedido de instrumentos europeus, indicando a origem dos instrumentos utilizados nas missões ao menos nos primeiros anos de atuação dos jesuítas. Atente-se para o fato do pedido ter sido feito pelos meninos órfãos, sendo o Pe. Francisco Pires, responsável pela educação dos meninos da Bahia (TINHORÃO, 2000, p.31), seu interlocutor. O termo "gaita" pode se referir a gaita de folas ou flauta; o "tamborilero y gaitero" parece ser uma clara menção à flauta de 3 furos tocada com tamboril
3	1553	Colégio de São Vicente (SP)	Carta do Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Luís Gonçalves da Câmara, 1553	Flautas	Os meninos aprendem a ler, escrever, outros a cantar e tocar flautas		Esta é a primeira de várias menções ao aprendizado de flautas pelos meninos índios
4	1556	Aldeia do Rio Vermelho (BA)	Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557, [Irmão Antonio Blasques]	Flautas	Vésperas da primeira missa celebrada na Igreja da aldeia	Os meninos cantaram uma cantiga e outro côro respondeu com as flautas	O responsável pela música era o Pe. Antonio Rodrigues. O autor elogia a atuação musical dos índios, alegando que "em extremo são afeiçoados à música

							e cantares"
5	1561	Pernambuco	Carta do Padre Ruy Pereira do Brasil aos Padres e Irmãos da Companhia em Portugal, 1561	Flautas	Ofícios da Semana Santa	Estrondo de artilharia, flautas e música	Citação dúbia, porque a flauta é mencionada junto a artefatos militares
6	1564	Bahia	Carta do Padre Antonio Blasques para o Padre Provincial de Portugal, 1565	Flautas	Vésperas e Festa do Dia de Jesus, 31/12/1564. Blasques diz que os meninos tocaram "mediocrementemente", mas causaram imensa comoção. Um mercador doou aos meninos um terço de flautas "muito bom", dizendo que "muito melhor empregado seria neles do que nele".	Três coros diversos que se alternavam, um de canto de órgão, outro de cravo e outro de flautas, tocadas pelos meninos índios	O responsável pela música era o Pe. Antonio Rodrigues. A menção ao "terço de flautas" é importante por registrar a doação aos índios de um pequeno consort de flautas, possivelmente flautas doces de tamanhos diferentes.
7	1572	Aldeia de São Tiago (BA)	História da Fundação dos Colégios do Brasil, s/a, s/d	Flautas	Festa do padroeiro	Procissões e missas oficiadas pelos meninos índios com canto de órgão e flautas	Em outro trecho, faz menção ao Pe. Antonio Rodrigues, falecido em 1568 aos 52 anos, dizendo que foi um dos que mais contribuiu para a conversão dos índios nas aldeias da Bahia, sabia cantar e tocar flauta "com que causava muita devoção nos gentios", ensinou muito meninos que agora cantam e tocam nas missas nas aldeias
8	1573	Aldeia de Santo Antonio (BA)	Ânua da Província do Brasil de 1573, Padre Quirício Caxa, 1574	Fistulis Tibiae	Sábado Santo - os neófitos primeiramente não quiseram tocar suas flautas porque seu chefe estava debilitado, ao perceberem sua melhora tocaram com "extrema doçura"; na procissão de domingo as flautas foram revezadas	Alternância de canto de órgão, canto gregoriano e flautas na procissão.	Os termos "fistulis" e "tibiae" parecem ser usados como sinônimos, pois se referem aos mesmos instrumentos usados pelos neófitos em duas situações distintas (padecimento e recuperação de seu chefe).

					com canto de órgão e canto gregoriano.		
9	1575	Aldeia de São João - Bahia	Informações da Província do Brasil, Padre Quirício Caixa, 1575	Tibiar[ae]	Narra o recebimento de relíquias pelos aldeões.	Diante das relíquias, os índios pedem perdão por seus pecados, "em meio ao contínuo canto das tibias, entremeadado pelos salmos e hinos".	As "tibias" aqui provavelmente referem-se a flautas doces, já que menções a charamelas ocorrem em relatos posteriores.
10	1576	Colégio da Bahia e aldeias	Ânua da Província do Brasil de 1575, Padre Ludovico Fonseca, 1576	Tibiarnu	Procissão dos aldeões em direção à igreja: Súplica com música após a comunhão.	O salmo "Laudate Dominum" é entoado harmoniosamente e depois tocado pelas flautas durante a procissão; "após receberem a sagrada comunhão, uma solene súplica, ornada com o canto musical e com a harmonia das flautas, é iniciada".	Não é possível precisar se os índios que tocam as flautas em ambas as ocasiões são crianças ou adultos.
11	1576	Aldeia de São Tiago (BA)	Ânua da Província de Brasil de 1576, Padre Inácio Tholosa, 1576	Flautas	No dia da comunhão foi realizada uma procissão solene	Procissão com música e flautas	Os padres responsáveis eram Luís de Grã e Gaspar Lourenço. O autor diz que a procissão com música é comum nas outras aldeias
12	1578	Colégio da Bahia	Ânua da Província do Brasil de 1578, Padre Ludovico Fonseca, 1578	Tibiarum	Solennidade de agraciamento da "lâurea magistral" a cinco novos professores de filosofia.	Concerto de flautas e da lira	Uma das poucas menções ao uso de flautas em contexto não religioso.
13	1578	Aldeias	Informação do Brasil e de suas capitanias, Padre José de Anchieta, 1584	Flautas	Visita do governador Lourenço da Veiga	Missas oficiadas em canto de órgão, com flautas, pelos meninos índios	O autor menciona ainda as doutrinas, procissões, disciplinas e comunhões dos índios
14	1583	Colégio da Bahia	Ânua da Província do Brasil de 1583, Pe.José de Anchieta, 1584	Tibijs	No dia do descobrimento de Santa Cruz as relíquias deveriam ser levadas para exposição e uma súplica com música deveria ser realizada.	A súplica deveria ser proferida em meio ao canto dos salmos, acompanhado de órgão, flautas, cravos e cítaras.	Não é possível determinar quem toca os instrumentos.
15	1584	Bahia	Sobre os colégios e residências da Companhia de	Tibijs	Na escola de primeira letras os meninos aprendem canto, flauta e	As flautas são usadas nas horas vespertinas e nos ritos da missa, tanto nas comunidades	Para as performances musicais são escolhidos os meninos "que parecem mais aptos para

			Jesus no Brasil, Pe. José de Anchieta, 1584		cítara.	quanto no Colégio, em canto de órgão.	modular o canto vocal. Têm tamanha habilidade nisso por causa do zelo dos nossos, que despertam uma enorme admiração nos portugueses".
16	1583/1584	Colégio da Bahia	Informação da missão do Padre Cristóvão Gouveia às partes do Brasil, Fernão Cardim, 1585	Frautas	Pe. Cristóvão Gouveia visita as classes do Colégio da Bahia (1583); houve o recebimento de uma relíquia (uma cabeça das onze mil virgens)	Procissão solene com flautas, boa música de vozes e danças	O responsável pela educação dos meninos era o Pe. Manuel de Barros ("lente do curso")
				Frautas Frautistas Tamboril e flauta	1583 – Os flautistas tocam e há festejos no recebimento do padre Gouveia na Aldeia do Espírito Santo;	Os meninos fizeram uma dança de escudos à portuguesa ao som de viola, pandeiro, flauta e tamboril; procissão à igreja com danças e boa música de flauta, com Te Deum; missa com canto de órgão pelos índios, com suas flautas;	Missa oficiada pelo Pe. Cristóvão Gouveia. Houve semelhantes recebimentos e festas na Aldeia de São João (duas léguas da Aldeia do Espírito Santo). A flauta e tamboril mencionada na dança de escudos é provavelmente a flauta de 3 furos.
				Frautistas Frautas	03/01/1584 – Os flautistas tocam no recebimento do padre visitador; os índios representaram um diálogo pastoril e seguem em procissão até a igreja	Houve boa música de vozes, flautas e danças	É possível que o diálogo pastoril tenha sido representado também com música
				Frautas Gaitas	06/01/1584 - Batismo de cerca de 30 adultos, com posterior missa solene; depois houve festa com banquete	Houve música de motetos durante o batismo, de quando em quando se tocavam as flautas; missa oficiada com canto de órgão, flautas, cravo e descante pelos índios; tambores e gaitas durante o banquete;	O autor comenta que nas aldeias do Espírito Santo, Santo Antônio e São João os padres "mais hábeis" ensinam os meninos índios a cantar e tocar; muitos já tocam flautas, violas, cravos e officiam missas em canto de órgão. As gaitas tocadas no banquete podem ser flautas de três furos, pífaros ou gaitas de foles.
				Frautas	03/05/1584 - Jubileu	Canto de órgão com flautas e	

		Morro de São Paulo (doze léguas da Bahia, a caminho de Pernambuco)			plenário, com missa e procissão	outros instrumentos, oficiada pelos índio e outros cantores da Sé; procissão com boa música de vozes, flautas e órgão	
		Bahia		Flautas	17/10/1584 – Festa da confraria das onze mil virgens	Missa oficiada com "boa capella dos índios, com flautas, e de alguns cantores da Sé, com órgãos cravos e descantes"	
		Aldeia da Conceição (ES)		Flautas	25/11/1584 – Festa de Santa Catarina	Missa oficiada com ajuda dos índios com suas flautas	
				Pífanos Flautas	Véspera do dia da Conceição. Recebimento do Pe. Gouveia pelos índios pelo rio; no dia da Conceição houve batismos, missa e casamentos	Nas canoas havia tambores, pífanos e flautas; boa música de vozes e flautas durante os batismos	As flautas e pífanos referidos nas canoas são provavelmente instrumentos indígenas, pois são citadas junto ao uso de arcos e flechas.
		Rio de Janeiro		Pífanos Flautas	Dezembro de 1584 –Recebimento de uma relíquia de S. Sebastião,	Houve no mar festa de escaramuça naval com tambores, pífanos e flautas;	Citação dúbia pelo contexto militar em que as flautas são mencionadas; mais à frente, porém, há a menção de procissão com música "de canto de órgão, etc." [sic]
		Aldeia de São Lourenço (RJ)		Flautas	1584 – Dia dos Reis	Missa cantada oficiada pelos índios em canto de órgão com suas flautas	O autor cita ainda a aldeia de São Barnabé que, juntamente com a de São Lourenço, tem cerca de três mil índios cristãos.
17	1586?	São Vicente (?)	Apontamentos sobre Padres da Companhia de Jesus. Pe. José de Anchieta, s/d 1586?	Flautas	Pe. Anchieta narra ações do Pe. Manuel da Nóbrega	Oficiava as missas com canto de órgão e flautas pelos meninos índios	O relato se refere a uma época anterior, já que Nóbrega faleceu em 1570.
18	1590?	Aldeias	Algumas coisas	Flautas	O narrador conta que nas	Missa cantada em canto de	Importante menção a um consort

			mais notáveis do Brasil e alguns costumes dos índios, Pe. Francisco Soares, s/l, s/d		aldeias os índios cantam nas missas, inclusive as crianças	órgão; alguns meninos tocam viola, flautas (7 juntas), cravo e órgão	de flautas (7 juntas); há também menção à representação de um diálogo, provavelmente com música.
19	1591	Colégio da Bahia	Anotações para a Ânua da Província do Brasil de 1591, Pe. Marçal Bellarte, 1591	Tybiarum	Ofícios celebrados pelos estudantes na Quaresma.	"Em cada uma das semanas, o ofício é celebrado por eles, em nosso templo, com o canto completo de vozes e flautas, solene e agradável".	O "canto completo" pode ser uma referência ao canto de órgão.
20	1597	Aldeias do Espírito Santo	Carta do Padre Pedro Rodrigues ao Padre João Álvares, 1597	Flauti	Padre é conduzido à Igreja com toda a comitiva e brigada	Tambores e flautas	Citação dúbia pelas flautas serem tocadas junto com tambores; parecem ser tocadas pelos membros da comitiva
21	1599	Aldeia dos Reis Magos (ES)	Carta do Padre Pedro Rodrigues ao Provincial, descrevendo missões ao sertão da Bahia, 1599	Frautas	Pe. Domingos Garcia recebe com festa parentes dos índios de sua aldeia	Música de flautas "e outras a seu modo"	Citação dúbia por mencionar a flauta junto com a realização de música indígena.
22	1602/1603	Colégio do Rio de Janeiro	Ânua da Província do Brasil dos anos 1602 e 1603, Pe. Luís Figueira, 1604	Tibias	Um índio enfermo, logo antes de falecer, tem uma visão dos falecidos padres José Anchieta e Eduardo Fernandes tocando docemente as flautas		A citação é muito interessante por sugerir que os padres José Anchieta e Eduardo Fernandes tocavam flauta. Porém a imagem pode se tratar apenas de uma alegoria do paraiso. Outro dado importante: o citado Pe. Eduardo Fernandes, do qual quase nada sabemos, segundo catálogo da ARSI, faleceu na Bahia em 1604 (José de Anchieta faleceu em 1597).
23	1607	Aldeias (BA?)	Vida do Padre José de Anchieta, Pe. Pedro Rodrigues, 1607	Frautas	Narra a rotina dos meninos índios, que aprendem a ler, outros a cantar o canto-chão e o canto de órgão, e outros a tocar flautas e charamelas	Flautas e charamelas usadas nas missas em dias de festas, em procissões e em "outros autos públicos"	Esta é a primeira citação onde a flauta é mencionada juntamente com a charamela, fato que se tornará comum a partir do séc. XVII.

24	1607	Aldeias da Bahia; duas aldeias anexas ao Colégio do Rio de Janeiro; Maranhão	Ânua da Província do Brasil de 1607, Pe.Gaspar Álvares, 1608	Tibiarum Tybharum Tibijs	Nas aldeias anexas ao Colégio do RJ os meninos mais aptos aprendem canto e flauta para os ofícios eclesiásticos; em expedição ao Maranhão os padres são recebidos com tímpanos, flautas e sinos.	Ofícios realizados "ora com canto de vozes ora com a harmonia sinfônica das flautas"	No Maranhão os instrumentos referidos parecem ser indígenas - trata-se de uma recepção com o "retumbar de tímpanos, flautas e sinos". Obs.: o trecho que fala sobre as aldeias da Bahia não foi traduzido.
25	1607	Colégio da Bahia e suas residências; Colégio do Rio de Janeiro	Ânua da Província do Brasil de 1607, s/a, 1608	Frautas	Os meninos índios aprendem a ler e escrever, se exercitam no canto de órgão e tocam flautas e charamelas	Flautas e charamelas usadas nas missas	As flautas são citadas em ambos os colégios; as charamelas, somente no da Bahia.
26	1610 (?)	Aldeia de Reritiba (ES)	Relação da Província do Brasil, Pe. Jácomo Monteiro (?), 1610 (?)	Frautas	Recebimento do padre visitador pelos índios Morubuxabas	Os meninos dançaram e tocaram flautas e violas	No trecho imediatamente anterior o autor diz que os índios festejaram a chegada do padre "já a seu modo, já à portuguesa", tornando dúbio o contexto em que as flautas foram usadas; porém, posteriormente eles cantaram um Te Deum.
27	1611	Colégio de Pernambuco e aldeias	Ânua da Província do Brasil de 1611, s/a, 1612	Tibiae Tibia Tibicines	Recebimento da imagem da Virgem; as túbias tocam em diversas ocasiões.		Os momentos em que as túbias tocam são sempre solenes, com destaque para a descrição de que foram "sopradas em intervalos", bem como em conjunto com instrumentos como trombetas e tambores. Pela ocasião majestosa, as túbias aqui parecem ser charamelas.
28	1612	Colégio de Pernambuco e aldeias	Ânua da Província do Brasil de 1612, Pe.Domingos Coelho, 1613	Tibiae	Descrição de um batismo e um casamento	Na véspera do batismo, "ouvem-se as flautas tanto da paz como da guerra, tocadas com delicadeza"; na cerimônia de casamento, as flautas aparecem na marcha à frente dos noivos.	Embora sejam cerimônias religiosas (batismo e casamento), os instrumentos mencionados parecem indígenas, sobretudo na curiosa descrição de flautas "da paz e da guerra"
29	1614	Colégio da Bahia; Aldeia	Carta do Padre Provincial	Frautas	No Colégio da Bahia o autor descreve as doutrinas	No colégio: boa música com descantes, órgãos e, às vezes,	O autor diz que em Pernambuco teve recepção semelhante;

		do Espírito Santo (BA)	Henrique Gomes ao Padre Assistente Antônio de Mascarenhas, 1614		aos domingos à tarde, onde a música é usada para arregimentar as pessoas; na Aldeia do Espírito Santo, o padre provincial é recebido com festa e música	flautas e charamelas; na aldeia: Te Deum Laudamus ao som das charamelas e flautas; missa a dois coros com baixo, sacabuxa, flautas e charamelas.	destaque para a menção a outros instrumentos "altos", como baixo e sacabuxa, misturados às flautas
30	1614	Colégio da Bahia	Ânua da Província do Brasil de 1614, Pe.Sebastião Vaz, 1615	Tibicinium	Recebimento do Padre da Província.	"Um coro de cantores e flautistas vem à frente".	
31	1615 (?)	Aldeias de Pernambuco e Itamaracá	Informação do Colégio de Pernambuco, s/a, s/d (1615?)	Frutas	Narra a rotina dos religiosos nas aldeias; aos filhos dos índios são ensinadas a doutrina, ler e escrever, canto de órgão, charamelas, flautas e "outras coisas a que eles se afeiçoam"		
32	1615	Colégio de Pernambuco e aldeias	Ânua da Província do Brasil de 1615, Pe.Manoel Sanches, 1616	Tibicines	Devido à falta de chuva, os alimentos se escassaram. Várias súplicas são realizadas.	"O doce ressoar dos instrumentos, misturados aos cantos, atravessava as horas do dia e da noite".	Não foi possível detectar em que momento as flautas são citadas pois uma parte do texto não foi traduzida. No entanto, constatamos em outros relatos que com frequência as flautas acompanhavam ou se alternavam ao canto, o que pode ser o caso aqui.
33	1615	Maranhão	Carta do Padre Manuel Gomes, 1621	Frutas	Índios músicos são levados na armada de Alexandre de Moura para o Maranhão; primeira missa realizada no Maranhão	Os índios cantavam os ofícios divinos e canto de órgão, com flautas, charamelas e outros instrumentos; missa cantada com charamelas, flautas, harpa e outros instrumentos; havia música de flautas, charamelas e outros instrumentos na entrada do povo	Primeira citação referente ao Maranhão. Os índios músicos cristãos são levados para persuadir os outros índios. Nota-se as flautas sempre usadas em conjunto com as charamelas. Chama a atenção a menção à harpa, instrumento que se tornaria bastante presente.
34	1616	Colégio da Bahia	Ânua da Província do Brasil de 1616, Pe. Pedro de	Tibiarum			Esta citação não foi traduzida. Sabe-se que o documento é a mais antiga referência ao

								Maranhão em uma Ânua.
35	1617		Toledo, 1617	Flautas	Nas escolas os meninos índios aprendem a ler, escrever, outros aprendem cantochoão e canto de órgão; "muitos em vez de nossos instrumentos aprendem a tocar suas flautas"	Missas e procissões com música de vozes e de instrumentos		A citação deixa dúvidas sobre qual flauta os meninos aprendem. Vale ressaltar que o autor, Sebastiano Berettari, jesuíta e professor em Roma, nunca esteve no Brasil.
36	1617-1619	Aldeia de São Sebastião (BA)	Carta triênia do Brasil de 1617 a 1619, Pe. Simão (Pinheiro), 1620	Tibiarum				A tradução desta citação não foi realizada.
37	1620	Colégio da Bahia (?)	Ânua da Província do Brasil de 1620, Pe. Inácio Taveira, 1621	Tibicinum	Solenidade celebrada com fogos de artifício e muitos momentos com canto e instrumentos	"O alegre som das bombardas e dos flautistas (?) soavam suavemente...".		O termo "tibicinum" aparece junto a "bombardarum", podendo indicar flautas ou charamelas. Em outro momento, a missa é celebrada intercalando coro com instrumentos em "suave harmonia", que parece indicar flautas. Em outro trecho de interesse, o autor diz que o canto foi acompanhado por "um grupo de beneditinos", demonstrando que, eventualmente, padres de outras ordens participavam das solenidades.
38	1671	Itapecuru (MA)	Ânua da missão do Maranhão de 1671, Pe. João Felipe Bettendorf, 1672	Tibicine	O Pe. Pedro Pedrosa é enviado a Itapecuru com um "excelente tocador de tibia", mais alguns soldados e outros homens, para ajudar na colonização.			A tibia aqui parece se referir à charamela, pois aparece junto a tímpanos e bombardas.
39	1672	Aldeias da Bahia	Vida do venerável Padre José de Anchieta, Simão de Vasconcelos, 1672	Frautas	Narra a educação dos meninos índios em canto e instrumentos pelos primeiros missionários (c.1556)	Os meninos são treinados em charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes, que tocam em canto de órgão nas vésperas, missas e procissões		Vasconcelos diz que os procedimentos pedagógicos dos primeiros missionários perseveraram "até hoje" (1672). Por isso acreditamos que ele

						tenha descrito alguns instrumentos que não encontramos nas fontes mais antigas. Relato semelhante é encontrado na "Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil", publicada pelo mesmo autor em 1663.	
40	1676	Comunidade às margens do Rio Pindaré (MA)	Carta do Padre João Felipe Bettendorf ao Padre João Paulo Oliva, 1676	Tibiarum	Recebimento de pessoas pelo Pe. Bettendorf e meninos da comunidade	O recebimento ocorreu ao som de "tubas e tibias"	O uso dos termos <i>tubis</i> e <i>tibiarum</i> pode indicar uma diferenciação entre charamelas e flautas.
41	1698	Serra de Ibiapaba (CE)	Crônica da Missão do Maranhão, Pe. João Felipe Bettendorf, 1698	Frautas	Recebimento do Pe. Antonio Vieira em Ibiapaba (1656)	Os tabajaras pernambucanos tocaram suas charamelas e flautas na chegada do padre à igreja;	Segundo Castagna (2003, p.17): "Os índios músicos de Pernambuco - Nheengarabas, Tupinambás ou Tabajaras - observados de 1607 a c.1663, provavelmente aprenderam música com os jesuítas em Pernambuco e, após a extinção da maior parte das aldeias da costa, na transição do séc. XVI para o séc. XVII, os poucos índios catequizados que sobreviveram (entre eles os índios músicos) iniciaram a procura por regiões menos habitadas, seguindo os jesuítas em sua migração para o centro e para o norte do país. Tais índios, descritos por Vieira e outros autores do séc. XVII, eram já representantes da fase de decadência do ensino musical jesuítico, cujo apogeu ocorreu no Nordeste na segunda metade do séc. XVI, período ao qual o

		Aldeias de São José, São Gonçalo e Guarajás (MA)		Flautas	O Pe. Gonçalo de Veras circulava pelas aldeias do Maranhão acompanhado dos índios flautistas e charameleiros;	Os charameleiros e flautistas tocavam nas missas nas aldeias;	escritor português alude freqüentemente ao discorrer sobre a prática musical que defende".
		Aldeia de Cairitiba (MA)		Gaitinha	O Pe. João Maria Gorzoni, com outros padres e índios, segue em canoas pelo rio até a aldeia de Cairitiba.	O Pe. João Maria "lhes tocava uma gaitinha, que toca perfeitamente bem por solfa", para alegrar a viagem; ao chegar na aldeia, ensina os índios a tocar a gaitinha, e estes a tocam noite e dia	Difícil precisar qual instrumento seria a "gaitinha", mas, estando no diminutivo e sendo prontamente ensinada aos índios, não deve se tratar de gaita de folies; talvez um flajolé, um pífaro ou mesmo uma flauta doce pequena. Bettendorf diz que um dos melhores meios para entreter os índios e fazer com que se afeiçoem aos padres é "ensinado-os a tocar algum instrumento para suas folias em dias de suas festas em que fazem suas procissões e danças"
42	Séc. XVII	Da fundação do Colégio do Rio de Janeiro, (Pe. Antônio de Matos), s/d	Tibicinij	Relato da atuação do Pe. Antonio Rodrigues	"era um bom entendedor não apenas da língua brasileira, mas também de música, inclusive da arte da flauta. Ensinou-as a inúmeros meninos brasileiros, e, desse celeiro, por assim dizer, difundiu-se no Brasil, pelas aldeias dos índios cristãos, o conhecimento do tocar as flautas"	Novamente aqui o Pe. Rodrigues é mencionado como flautista e professor dos meninos, sendo bastante admirado pelos índios.	
43	1717	Anacefaleose ou narração da solenidade pela	Fistularum Fistulis Tibialium	Embora o contexto seja religioso, as flautas são citadas sempre junto a	As flautas tocam junto com os címbalos (cymbalis) e as tubas (tubis); são descritas como	É provável que as flautas descritas sejam pífanos militares ou instrumentos indígenas.	

			beatificação do Padre Francisco Régis, da Companhia de Jesus, Frei Bartolomeu do Pilar, 1717	Tibis	estrandos de canhões, "máquinas de guerra" e outros instrumentos	estridentes e, num outro momento, com zumbido. Em outro trecho o autor fala em "harmonia das flautas".	Interessante notar que o autor menciona a presença de carmelitas e beneditinos junto com os jesuítas.
44	1741	Colégio de Bahia	Ânua da Província do Brasil de 1741, Pe. José Nogueira, 1742	Tibicinum	Segundo Holler (2006, v.2, p.299), "O texto é metafórico: [narra o] triunfo do rito romano na Bahia, capital da Província".	Igreja adornada com uma dupla fileira de tocadores de tibia.	Texto de difícil decodificação. Pela ocasião solene, as tibias parecem se referir a charamelas.
45	1746	Maranhão	Vida do Apostólico Padre Antonio Vieira, André de Barros, 1746	Frautas	Narra as estratégias do Pe. Vieira para cativar os índios aos cultos religiosos	O Pe. Vieira usou muitas flautas, charamelas, cascavéis "e outras invenções inocentes" para alegrar as festas, missas e procissões	
46	1759 [referente a 1612]	Maranhão	História da Companhia de Jesus na extinta Província do Maranhão e Pará, Pe. José de Moraes, 1759	Flautas	1612 - Vésperas do batismo de um principal	"Havia flautas dispostas em harmonia de vozes, a que de quando em quando acompanhavam os tamborezinhos que serviam de compasso aos bailes e de alegre recreação aos ouvídos"	O repertório tocado provavelmente foi profano.
47	1759	Aldeia de São Pedro de Cabo Frio (RJ)	Inventário das alfaias, ornamentos e do mais pertencente à igreja da Aldeia de São Pedro de Cabo Frio, 1759	Frautas		O inventário lista um órgão, uma harpa, um terno de charamelas "com sua sacabuxa", duas flautas, duas rabecas e um baixo	O fato das charamelas estarem organizadas como um consort, juntamente com a sacabuxa, reforça a tradição dos grupos de sopros europeus, nos quais as flauta doces eram eventualmente utilizadas
48	1768	Fazenda de Santa Cruz (RJ)	Inventário dos bens da Fazenda de Santa Cruz, 1768	Flautas doses		Instrumentos listados no inventário: três rabecas (uma quebrada), um rabecão velho, um cravo, um manicórdio, duas flautas doces, uma viola quebrada, oito charamelas, que constam dos seguintes	Este é o único documento relativo às missões jesuítas no Brasil em que a flauta doce é identificada com sua nomenclatura atual. Novamente aqui percebemos as charamelas organizadas num consort.

						instrumentos: um baixo de metal amarelo (sacabuxa?), um tenor de pau vermelho e pé de metal amarelo, um contrato da mesma forma, um tiple de pau amarelo, uma requinta de pau amarelo, dois típles de pau vermelho com cintos de metal, dois oboés de pau amarelo, um oboé de pau pintado.	
49	1776	Amazonas	Tesouro no Pe. Amazonas, João Daniel, 1757-1776	Gaitas Gaiteros Flauta Flautas Flauteiros	Narra os costumes dos índios, destacando suas festas, danças e bailes	As gaitas e tamboris são usadas nas festas, sendo que uma das mais usadas é "como uma flauta, a que podemos chamar de o pau que ronca, com três buracos, dois na parte superior e um na inferior, e ordinariamente o mesmo que a toca bate com a outra mão no tamboril"; descreve também umas flautas indígenas feitas de taboca, chamadas de toré, compridas e grossas.	Trata-se de uma precisa descrição da flauta de três furos com tamboril. O autor diz que alguns índios a tocam com perfeição, "de modo que podem competir com os mais destros galegos, e fins gaiteros". Embora não se trate de flauta doce, a citação é interessante por sugerir a continuidade de uma prática europeia em pleno Amazonas. No mesmo trecho há uma descrição de como fabricam suas flautas a partir de algumas canas ou cipós ocos.

ANEXO 2: TEXTOS JESUÍTICOS COM MENÇÕES A FLAUTAS

Todas as citações abaixo foram extraídas do volume 2 da tese de doutorado de Marcos Holler¹²³. Este consistente trabalho é fundamental para qualquer pesquisa que tenha como foco a música praticada nas missões jesuítas no Brasil.

As citações estão listadas cronologicamente, seguindo a mesma ordem da tabela que também apresentamos nestes anexos. Ao início de cada uma, há o número de referência cronológica (ex.: REF.1; são as mesmas da tabela), o ano a que se refere o relato (que pode ser diferente do ano de sua publicação) e o número da página em que ele consta no volume 2 da tese de Holler. Incluímos as informações básicas sobre cada fonte; maiores detalhes podem ser consultados no texto de origem. As partes que mencionam flautas estão destacadas em negrito.

Praticamente todos os textos originais em latim foram traduzidos por Adriano Scatolin e Tiago Augusto Napoli, por encomenda nossa. Ressalte-se aqui a imensa dificuldade que os tradutores tiveram, pois os textos, que apresentavam trocas de letras, abreviações, falhas nos manuscritos, dentre outros problemas, precisaram primeiramente ser reconstituídos. Mantivemos as notas de rodapé por eles inseridas, acusando algumas dúvidas nas traduções.

REF.1 - 1551 (p.70)

Carta do Irmão Diogo Jácome para os Padres e Irmãos do Colégio de Coimbra. S/I [São Vicente], 1552.

Fonte: cópia na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1-5, 2, 38, ff. 196v-199, a partir de original não localizado.

P. 246

“Quanto ao demais de que vos desejo fazer sabedores pera louvor de N. Senhor, hé da nossa igreja, que já está a cerca acabada, e **da primeira missa que nella se disse, que foi dia da mesma vocação que foi dia de Jesu [1º de janeiro de 1551], a qual foy com toda a muziqua de canto d’orguão e frautas, como se lá [em Coimbra] podera fazer.**”

REF.2 - 1552 (p.78-81)

Carta do menino Diego Tupinambá Peribira Mongetá Quatiá [escrita pelo

¹²³ HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis:** a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Campinas, 2006. 949 f., 2 v. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

Padre Francisco Pires] ao Padre Pedro Doménech, em Lisboa. Bahia, 5 de agosto de 1552.

Fonte: original não localizado. Tradução em espanhol no ARSI, Bras 3 I, ff. 64-67v, à qual o Padre Doménech juntou algumas palavras para o Padre Geral.

Pp. 382-385

"Pusimos una cruz [durante 'otra peregrinación la semana de Lázaro (1º de abril de 1552) de ocho leguas donde llaman el Grillo', a 8 léguas da Bahia, próximo do Rio Matoim] y dixímosle lo que era, y fué luego como se lo dixieron, y con los suyos hizieron un camino donde la pusimos. Para llevarla hizimos una processión con ginaldas en la cabeza, con los negros [i.e.; indios] diciendo ora pro nobis. [...]"

P. 383

"En esta Aldea [do 'Grillo', entre 1º e 17 de abril de 1552] uvo muchas fiestas donde los niños cantaron y holgaron mucho, y de noche se levantaron al modo de ellos y cantaron y tañeron con tacuaras, que son unas cañas grossas con que dan en el suelo y con el son que hazen cantan, y con maracás, que son de unas frutas unos cascós como cocos y aguierados con unos palos por donde dan y pedrezuelas dentro con lo qual tañen. Y luego los niños cantando, de noche (como es costumbre de los negros), se levantavan de sus redes e andavan espantados en pos de nosotros. **Parézeme, según ellos son amigos de cossas músicas, que nosotros tañendo y cantando entre ellos los ganaríamos, pues diferencia ay de lo que ellos hazen a lo que nosotros hazemos y haríamos si V. R.a nos hiziesse proveer de algunos instrumentos para que acá tañamos (imbiando algunos niños que sepan tañer), como son flautas, y gaitas, y nésperas, y unas vergas de yerro con unas argollicas dentro, las quales tañen da[n]do con un yerro en la verga; y un par de panderos y sonajas. Si**

P. 384

viniesse algún tamborilero y gaitero acá, parézeme que no habría Principal que no diesse sus hijos para que los enseñassen."

REF.3 - 1553 (p.89)

Carta do Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Luís Gonçalves da Câmara, em Lisboa. São Vicente, 15 de junho de 1553.

Fonte: original não localizado. Tradução para o espanhol no ARSI, Bras 3 I, ff. 96-98. Nos ff. 93-94 têm-se 4 parágrafos traduzidos do mesmo original, mas de forma diversa.

P. 497

"En esta casa [o Colégio de S. Vicente] tienen los niños sus exercícios bien ordenados, aprenden a leer y escrevir y van muy avante, otros a cantar y tañer frautas, y otros mamalucos mas diestros aprenden grammática; ..."

REF.4 - 1557 (p.104-106)

Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557. S/a [Irmão Antônio Blasques]. S/l, s/d [Bahia, 1º de janeiro de 1557].

Fonte: original não localizado. Cópia em português na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [S. Roque, Lisboa], 1-5, 2, 38, ff. 39-42.

P. 183-185

"E para que nosso prazer fosse de todo cumprido, em esta sação disse missa nova o padre João Gonçalves, em dia de Nossa Senhora de Agosto, achando-se a ella presente o Governador com toda a mais gente da cidade, **e dado que não foi festejada com frautas e canto de orgão**, todavia tivemos cá uma cousa que leva a venptagem a toda musica e cantares, porque ordenou o Padre que os Indiosinhos catechumenos os bautizasse elle em este mesmo dia.

O que em ordem disto succedeu foi a fundação da igreja do rio Vermelho, para cujo principio ordenou o Padre-Antonio Rodrigues, que em mui breve com a graça do Senhor e ajuda dos Indios fez uma ermida junto de sua aldêa situada em um outeiro, um tiro do mar, ao pé da qual está um rio que os Indios chamam Camarajipe, que em nosso vulgar chamamos rio Vermelho. O dia antes que em ella se dissesse a primeira missa, por mandado do Padre vim eu com os meninos estudantes para que elles a officiassem. De madrugada veio o Padre com o mestre da capella da Sé e com um outro homem amigo, devoto da casa, os quaes por sua devoção se offerecem a o officiar. Antes que a benzessem, dissemos as ladainhas repartidos em dois coros, para inteiral-os havia vozes sufficientes. **Logo se fez ao derredor da igreja, dizendo os meninos uma cantiga, e respondeu o outro côro com as frautas, cousa que parecia muito bem, máxime por ser entre este Gentios, que em extremo são afeiçãoados á musica e cantares**, e emtanto que os feiticeiros que entre elles chamam santos, usam desta manha quando lhes querem apanhar alguma cousa. A missa foi também cantada com ajuda de nossos devotos e dos meninos orfãos; a ella se acharam presentes muitos Gentios que não pouco se maravilhavam desta novidade."

REF.5 - 1561 (p.124)

Carta do Padre Ruy Pereira do Brasil aos Padres e Irmãos da Companhia em Portugal. Pernambuco, 6 de abril de 1561.

Fonte: apógrafo em português na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, [São Roque, Lisboa] 1-5, 2, 38, ff. 103-105.

Pp. 315-316

"... Quanto aos officios da Sumana Santa e a solemnidade com que fizemos a Ressurreição **com todo o estrondo da artilharia, frautas e musica**, e quanto com estas cousas o povo se consola e se nos afeição..."

REF.6 - 1564 (p.140-141)

Carta do Padre Antônio Blasques para o Padre Provincial de Portugal. Bahia, 9 de maio de 1565.

Fonte: apógrafo coevo em espanhol com portuguesismos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, [São Roque, Lisboa] 1-5, 2, 38, ff. 153-155v.

Pp. 462-464: Festa do dia de Jesus, 31 de dezembro.

“Estando tudo a ponto, se começaram as vespersas de pontifical com tanto concerto e decoro, e com tanta devoção e lagrimas quantas dias ha que não tenho vistas em semelhantes festas. Todo este espaço que duraram as vespersas, que não foi pouco, por serem ditas com grande solemnidade, ou fosse porque a novidade do negocio o pedia, ou a musica e melodia do canto fazia subir a sua consideração a cousas maiores, ou finalmente a contricção dos seus peccados os movia a ter sentimento delles. **Houve nestas vésperas três coros diversos: um de canto de órgão, outro de um cravo e outro de flautas de modo que, acabando um, começava o outro, e todos, certo, com muita ordem quando vinha a sua vez. E dado que o canto do órgão deleitava ouvindo-se e a suavidade do cravo detivesse os ânimos com a doçura da sua harmonia, todavia quando se tocavam as flautas se alegravam e se regosijavam muito mais os circumstantes, porque, além de o fazer mediocrementemente, os que as tangiam eram os meninos Brasis, a quem já de tempo o padre António Rodrigues tem ensinado. Foi para o povo tão alegre este espectáculo que não sei como o possa encarecer, e muitos dos que estavam na igreja não o podiam crer, como de facto não o creram si não tiraram a limpo a verdade com os seus próprios olhos, e isto, além de ser motivo para devoção, erao também para dar muitas graças ao Senhor, que não se fallava então na cidade em outra cousa sinão na boa criação e ensinamento destes meninos.** Acabaram-se as vésperas já muito tarde, de modo que ficava muito pouco tempo para ouvir confissões; mas, como os confessores eram muitos, em breve se deu mui bom expediente a todos, trabalhando para que ninguém ficasse desconsolado. Nesta véspera de Jesus, á noite, se aparelharam os Padres e Irmãos para fazerem no outro dia os seus votos, precedendo primeiro a sua disciplina, acabada a qual o Padre Superintendente fez uma pratica acerca da observância e guarda das regras, em que houve muita copia de lagrimas e grandes sentimentos, como certo o verificavam as mostras de fora que não se podiam encobrir, e assim que os Padres iam fazendo os votos, logo se iam a confessar, porque com o ser isto de madrugada, não nos podíamos defender das confissões, e assim estiveram confessando desde muito de manhã até que se começou a missa de pontifical, e antes de se começar se fez per nostra castra uma procissão, em que os Padres de casa iam acompanhando Sua Senhoria, o qual ia vestido de pontifical com o seu diácono e subdiacono. **Emfim, foi tão concertada e festejada, assim de cantores como de tudo o mais, que não havia mais que pedir; mas, como acima disse, todo o regozijo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as suas flautas, e assim me disse o Bispo, porque paravam elles um pouco, que avisasse o padre que os tinha a seu cargo para que os fizesse tanger, porque nisto parece que punham muita parte do seu contentamento.** Acabada a procissão, emquanto se revestia Sua Senhoria, se tocou um pouco o cravo, com que muito se consolaram e provocaram á devoção os circumstantes, e logo depois disto se começou a missa de pontifical e a seus tempos tangiam as flautas e aos seus cantavam os cantores os seus motetes,, tudo certo, com muito primor e graça.

Chegando a ocasião de pregar, Sua Senhoria, estando revestido de pontifical, subiu ao púlpito e fez uma pregação muito boa e de grande

doutrina e dahi por diante se proseguir a missa, na qual tomaram o Santíssimo Sacramento muitos; e ás outras foram tantos que diziam os Padres que nunca por quinta-feira santa, nem por dia de Paschoa, viera tanta copia de gente tomar o Santíssimo Sacramento. **Um mercador tinha um terno de flautas muito bom, o qual vendo os Brasíliacos tangerem, lh'o mandou, dizendo que muito melhor empregado seria nelles do que nelle.** Ficou a gente tão edificada desta nossa festa que não sei por que cousa deixarão outra vez de se achar a isto presentes. ...”

REF.7 - 1572 (p.355-357)

História da Fundação dos Colégios do Brasil. S/a. S/l, s/d [posterior a 1574].

Fonte: original na Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (Roma), Fondo Gesuitico, códice 1614.

P. 96

“... Este año [1572] fue el P.e Rector Greg.o Sarrano por orden del P. Provincial a visitar las aldeas y hallose en cada una en la fiesta de sus patronos en las quales todos los P.es de las otras aldeas se ajuntã a ganar el Jubileo. **Celebranse estas fiestas con grandes solemnidades y con processiones y missas cantadas en canto de organo y flautas q offician los proprios indios mozos de la escuela en special en la aldea de Santiago donde el P.e Diego fez dixo su missa nueva co' mucha fiesta y consolacion de los indios y muchos blancos q alli se hallaron en este mismo año en el mes de Noviembre ...”**

IESVS - Historia de la fundación del Collegio del Rio de Henero y sus residencias
Cap. 8. - de la muerte del P.e Manoel da nobrega y del P.e Ant.º roiz

P. 128

“... fue este [Antonio Rodrigues, falecido em 1568 aos 52 anos] uno de los Pes que mas ayudo en las aldeas de la Baya en la conversion de los gentiles, era de mucho credito entre ellos y todos le tenian grande respecto y por esta causa lo llevo el P.e Ignacio azevedo consigo para la conversion de los Tamoyos, **sabia cantar y tañer flauta con que causava mucha devocion en los gentiles y tenia muchos niños enseñados y estes agora tañen y cantan las missas en las aldeas.**”

REF.8 - 1573 (p.209-210)

Ânuia da Província do Brasil de 1573. Padre Quirício Caxa. Colégio da Bahia, 17 de janeiro de 1574.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 I, doc. 52, ff. 251-263v.

F. 258: Aldeia de Santo Antônio.

“... Tanto Neophyti ex his quae su't acta dolore intrinsecq su't / perculsi, ut iussi [auloedi] sabbato sancto fistulis canere responderu't se id minime posse efficere domino adhuc exangui / iacente, qua' obre' nec manus ad id praestandu' aptas habere: veru' inenarrabili perfusi sunt laetitia summaqß dulcedine tibiae / inflaru't (Bahia) ubi dominu' ressurexisse cognoueru't. Sequenti dominica processione' instaurent propter iubileu' qu tu'c fru-/ebant', quae solennis ad[moumm] extiti t tu' propter numerosa' populi turbam, plusna'qß duo millia hominu' sunt numerata, tu' prop-/ter magna'

cereoru' multitudinem, adeo ut potius res coelestie quam terrena uideretur. Alia ite' processio in alio pago facta / est quando secu'do eos pater prouincialis uisitauit, deferebat ipse corpus domini sub pallio damasceno quod neophyti / emera't: antiquioribus eisdemqß primatibus uirgas magna animi uoluptate fere'tibus, quibus sicuti et reliquis omnibus / indumenta festiua no' defuerunt. Singuli modeste et ordinate cereos manibus gesta'tes rosariàqß simul recita'tes in-/cedeba't. Crux odoriferis ac discoloribus apte ibat conposita floculis et herbis, quà 4 simili compositione candelabra co-/mitaba't. cantores qui ex ipsis su't desumpti uersu' alteru' cantu composito, mo[x] alteru' gregoriano, alteru' de / inde fistulis intonabant."

Tradução:

Os neófitos foram tomados de tão grande e intensa dor pelo que ocorrera que, **ao receberem a ordem de tocar suas fístulas [fistulis] no Sábado Santo, responderam que era simplesmente impossível fazê-lo, vendo seu chefe ainda prostrado e debilitado, e que por isso não tinham sequer as mãos aptas para tal. Porém, encheram-se de uma alegria indescritível, e as tíbias [tibiae] sopraram com extrema doçura (na Bahia), depois de perceberem que seu chefe se recobrava.** No domingo seguinte, prepararam uma procissão, por conta do jubileu que então celebravam. Ela se revelou tão tradicional, já por conta da numerosa massa da população, contando mais de duas mil pessoas, já por conta do grande número de [imagens] de cera, que a cerimônia parecia antes celeste que terrena. Da mesma maneira, uma outra procissão foi realizada em outra aldeia, quando, de acordo com eles, o Padre da Província os visitou e pôs-se a ofertar-lhes o corpo do senhor sob uma tenda damascena que os neófitos haviam comprado, enquanto os mais antigos e, ao mesmo tempo, mais eminentes, carregavam os ramos com grande prazer; a exemplo de todos os demais, não lhes faltaram indumentárias de festa. Cada um deles caminhava carregando nas mãos, de maneira modesta e ordenada, as imagens de cera e recitando, ao mesmo tempo, rosários. Seguia a cruz, adornada, adequadamente, com pequenas flores e plantas odoríferas e multicoloridas, acompanhada de candelabros de adorno semelhante. **Quanto aos cantores [cantores], que foram tomados aos próprios [neófitos?], entoavam ora versos em canto composto [cantu composito], ora em canto gregoriano [alteru' gregoriano], ora com fístulas [alteru' deinde fistulis].**

REF.9 - 1575 (p.211)

Informações da Província do Brasil. Padre Quirício Caxa. Bahia, 11 de janeiro de 1575.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 I, doc. 55, ff. 273-278v.

F. 274v

"Haud facile dixerim qua'ta' in rebus sacris colendis redolea't pietatem. Distribue's Pr' Pro. oppidis quas habebat reli-/quias, cruces, quibus co'mmode asseruarèt', & festis diebus in supplicatio'ibus circu'ferrent', singulis suas fabricari / fecit. Longum e'et [abrev: esset] id rece'sere qua laetitia fuerint affecti, quo apparatu, & plausu eas exceperint. Ta'tu' dica'

quae / apud oppidanos S. Joannis, qui plures su't numero co'tigerint, ex quibus caetera co'iscie't'. Latam in primis adae-/quarunt & munieru't uiam passus 500. longa', qua in re iu'ßu optimatiu' 100 fere uiri opera', posuerunt, agre fe-/rentes quod facti ante no' fuerint certiores, ut longiore' [co'sid]ere't & exornare't explanatam t'n [abrev: tamen] simul et templu' fron-/dosis ramis condecoraru't. Altare in uia inter quatuor fornices quatuor innitentes palmis, erectum umbella cole-/xerunt. His peractis en Prés pagani [oe's - com traço. omnes.] cu' reliquijs sacris accedunt, ad altare psalmis, & hymnis intermixto sub-/inde tibiari[ae] ca'tu per mediocre' tpo'ris spatii' indulge't. Adhuc psalmodiae intentedeba't, cu' adue'tare incipiu't nri eo / in oppido residentes, cu' tota plebe erecta cruce litaniam decanta'tes, peruenie'tesqß ad sa'ctas reliquias eas cuncti / genibus flexis adora't. Inde pariter eode' procedendi modo seruato ad pagu' quadrig'e'tos passus dista'te profic[isen't] / primoribus umbella' hastis sublimibus fere'tibus, no' illic musicus concentus, nec [mancha no papel: selatiore, scloporae] densa inter nemora ru-/cundus boatatus. Nocte ia' immine'te templu' ingrediu't, quare breui habita concione dimittu't'. Seque'ti solemnii / intersunt sacro, concioni, ac circu' templu' supplicatio'ibus."

Tradução:

Não seria fácil falar da grande piedade que exalam no cultivar as questões sagradas. O Padre, distribuindo as relíquias e as cruzes de acordo com as cidades de que dispunha, para que as guardassem adequadamente e as levassem em procissão nos dias de festa e nas suplicações, fez que fossem fabricadas [relíquias e cruzes] próprias para cada. Seria demorado mencionar a alegria de que foram tomados, a pompa e o aplauso com que as receberam. Mencionarei apenas o que aconteceu entre os aldeãos de São João, que são muito numerosos, de onde deduzirão o restante. [...] Feito isso¹²⁴, todos os pagãos aproximam-se do altar com as relíquias sagradas. Por algum tempo, perdoam-se os pecados, **em meio ao contínuo canto das túbias**, entremeado pelos salmos e hinos [*psalmis et hymnis intermixto subinde tibiariarum cantu*]. Voltam-se ao canto dos salmos até que os moradores da cidade começam a se aproximar com todo o povo – a cruz, levantada –, enquanto cantam uma litania [*litaniam decantantes*]. Vindo de encontro às santas relíquias, todos as adoram de joelhos. [...] ¹²⁵. Na iminência da noite, entram no templo e, após uma breve reunião, separam-se. No culto seguinte, tomam parte na reunião e nas súplicas à volta do templo.

REF.10 - 1576 (p.212-215)

Ânua da Província do Brasil de 1575. Padre Ludovico Fonseca. Colégio da Bahia, 16 de janeiro de 1576.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 58, ff. 288-296.

F. 289v: Colégio da Bahia e aldeias.

"De Indis uerò hoc tatu' generatim dica' eos singulos in dies in Dei [Opt.

¹²⁴ en Prés?

¹²⁵ O trecho encontra-se corrompido.

Max.] cognitione et [amore] haud obscuros progressus / facere. Illos hoc anno, sicut et superioribus Pater P. uisitauit, qua in re mensem posuit octo in uno queq[ue] pago diebus co'moratus: Quae / [igr'] hoc mense gesta sunt breuiter perscriba'. Diui Jacobi pagani, de patris aduentu certiores facti instituta supplicatione, extra / pagu' longo itineris tractu' psalmu' Laudate Dominu' modulate' canentes, et tibiaru' concentu, [e,c]um excepturi egrediuntur et / in templu' composito agmine, in solitaq[ue] animoru' laetitia deducunt. Consequenti die hi, qui è flumine [B]egali uenerant, (de / quibus latius inferius aga') Patre' [soli] salutandi gratia co'uenire decernunt Templu' igr' omnes petunt[,] accersitum patre' [un?] / a reliquis [electus] alloquitur, orationis su'ma hac fuit, se proprias sedes, et domus ea tantu' de causa reliquisse, ut in adoptio- /nem filioru' Dei uenirent[,] magno igr' Christiana sacra suscipiendi, et catechesis perdiscendae, desiderio flagrare: qua prop- /se imperata qua' primu' facturos. Pater eos ut potuit uerbis est consolatus, nequaqua' id fieri pose afferens, quousq[ue] doc-/trina, apprimè essent instructi, et christiana sacra callerent: se [tri] solu' pueros, et eos inuenes, qui catechismu' tenerent, sacro [fosset] abl[a,u]-/turu'. Itaq[ue] centu' sedecim statim baptizati, deci matrimonio copulati, uiginti denuo ad sacra' Eucharistiae co'uiuiu' admissi su't, / (co'uiue prius qua admittantur, acri probantur examinae, uerberibus se et ieiuniis antequa' sacra sacra mensae accumbant, macerant) post / sacra' percepta' co'munione' sole'nis supplicatio [est?] musico concentu et tibiaru' harmonia ornata, est instituta. Haec semel dicta uelim / ut de reliquis pagis ide' feratur iudiciu'. Hic cum Pater Inde mulieri à se examinatae co'municandi potestate' faciret, tanta' animo [ce]-/pit laetitia' ut statim lacrimae emicare esperit et [gustatim] manare. / "Quinq[ue] hic diebus positis in Diui Joannis pagu' pater [discessit] et quonia' in eos dies Diui Joannis ante porta' latina' [cui] te'plu' / in hoc uico dicatu' est[,] festum incidit, jubileu' publicè propos[?] [rasuras no papel] consequendi [gratiâ?] qui è Societate in reliquis pagis / christiani re procurant, simul cu' Neophytis omnibus in eunde' pagu' co'uenerunt. Composi[t] litanisq[ue] decantatis recede- /re solent, in templo omnes deinde confluunt, et breui concione ac jubilaeu' consequendo incitantur."

Tradução:

A respeito dos índios, direi apenas de modo geral o seguinte: que cada um deles faz claros progressos, dia a dia, em seu conhecimento de Deus ótimo e máximo, e amor a Ele. Neste ano (assim como nos anteriores), o Padre da Província os visitou, dedicando um mês para isso e permanecendo oito dias em cada tribo. Assim, relatarei brevemente o que foi realizado neste mês. **Informados acerca do advento do Pai depois de definida a súplica, os aldeões de Santiago saem de sua aldeia por um longo caminho, enquanto cantam harmoniosamente [modulate] o salmo "Laudate Dominum", para ouvi-lo com a melodia das túbias [tibiaru' concentu], enquanto se dirigem ao templo num grupo bem ordenado e em meio à alegria costumeira.** No dia seguinte, estes que vieram do Rio Real¹²⁶ (dos quais tratarei mais detidamente abaixo) decidem reunir-se, para saudar o Padre. Então todos se dirigem ao templo. Aquele que foi escolhido pelos

¹²⁶ Lendo *Regali* em lugar de *Begali*.

demais interpela o Padre o qual fora chamado. Este é o resumo do que disseram. [Contam] terem deixado suas próprias residências e casas apenas para serem adotados pelos filhos de Deus. [Afirmam também] arder de um grande desejo de tomar parte no culto cristão e aprender a fundo a catequese, que aplicarão em benefício próprio o mais rápido possível, logo que forem ordenados. O Padre consolou-os, da maneira que pôde, dizendo que isso era completamente impossível de ocorrer, enquanto não tivessem sido muitíssimo instruídos na doutrina e fossem versados a fundo no culto cristão. Ele levaria apenas três meninos, jovens por sinal, para fazer o catecismo¹²⁷. Assim, 116 foram batizados¹²⁸, 10 se uniram em matrimônio e 20 foram admitidos pela segunda vez na celebração da Sagrada¹²⁹ Eucaristia. Antes de serem admitidos, os participantes são postos à prova por um severo exame [e] se flagelam com chicotadas e jejuns, participando após [isso] do Sacramento da Mesa. **Após receberem a sagrada comunhão, uma solene súplica, ornada com o canto musical [*musico concentu*] e com a harmonia das túbias [*tibiaru' harmonia*], é iniciada.** Isso posto uma vez, gostaria que o mesmo procedimento fosse empregado nas demais aldeias. Então quando o Padre deu oportunidade a uma índia – examinada por ele – para que comungasse, foi tomada de tamanha alegria, que imediatamente começou¹³⁰ a derramar lágrimas, que caíam [no chão]. Depois de demorar-se lá por quinze dias, o Padre partiu para a aldeia de São João. Assim, uma vez que, diante do portão latino, uma festividade ocorreu nos dias de São João (a quem um templo foi dedicado neste povoado) [...] [os cristãos da Sociedade que se encarregam, nas demais comunidades, do assunto¹³¹ vieram juntos com todos os neófitos à mesma comunidade]¹³². Cantadas as litânias [*litanisqß*] e as composições¹³³, todos em seguida se reúnem no templo e, numa pequena congregação, são incentivados a receber o jubileu.

REF.11 - 1576 (p.216)

Ânua da Província do Brasil de 1576. Padre Inácio Tholosa. Colégio de Pernambuco, 30 de agosto de 1576.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 57, ff. 284-286.

Ff. 284-284v: atividades dos Padres Luis da Grã e Gaspar Lourenço na Aldeia de São Thiago.

“... nesta al-/dea de S. Tiago se hiço un bautismo de .116. personas, entre niños y adultos, hicieronse tambien 10 casam.tos/

F. 284v.

“fueron admittidos de [nuctio, nueuo, nuesco] hasta .25. (o 20. ala sagrada comunion, precediendo su examen riguroso y su disciplina / [ya'uinós] **antes dela co'munion, yel dia della comunion pccsion solemne con musica y**

¹²⁷ “fosset” ?

¹²⁸ “stati” ?

¹²⁹ “sacra” por “sacramentum” ?

¹³⁰ “esperit” por “coepit” ?

¹³¹ “re” por “rei” ?

¹³² Tentativa de tradução, a partir do original defeituoso.

¹³³ “Composit” ?

flautas, todo esto es comun en las / otras aldeas, el dia de la sagrada co'munion, como ya otravez escreui a V. Pr. E nesta Aldea despues de examinar una yndia ydalle nueuas que auia de recibir el santíssimo Sacram.to començo a llorar lagrimas con alegria / hillo a hillo con hasta confusion de los que stauamos presentes.

REF.12 - 1578 (p.217)

Ânuua da Província do Brasil de 1578. Padre Ludovico Fonseca. Bahia, 16 de dezembro de 1578.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 60, ff. 302-304v.

F. 302v: Colégio da Bahia.

"Quod ad studioru' rationes attinet, cum eadem semper fuerit reru' facies, nihil e' quod peculiare' aliqua' mentionem / faciamus. Hoc tame' anno in studiorum instauratione (quonia' philosophiae professoribus indigebamus) duo domestici / et tres externi non sine ingenti pompa in nostro templo magistrali laurea post acre examen donati sunt. Celebri-/tatem hanc in Brasilica hactenus inaudita' illustrissimq' hujus prouinciae gubernator, Reuerendissimus Episcopus, multiq' / [alis] ciuitatis procures praesentia sua cohonestarunt, miramq' uoluptatem ex habilis orationibus, recitatis Epigramatis, musico concentu tibiaturum, et barbiti harmonia perceperunt. Curriculo philosophici (quod hoc anno initiu' accepit) au-/ditores feliciter sane progrediuntur./

Tradução:

No que concerne aos métodos de estudo, como a natureza de seus detalhes sempre foi a mesma, não há motivo para fazermos uma menção específica [a respeito]. Neste ano, porém, com a retomada dos estudos, como carecíamos de professores de filosofia, dois professores domésticos e três externos foram agraciados com a láurea magistral, não sem grande pompa em nosso templo. Essa solenidade tão importante, até então inédita no Brasil, foi honrada com a presença do ilustríssimo governador desta província, do Reverendíssimo Bispo e de muitos outros luminares da cidade. **Eles comprovaram-se em ouvir os discursos que se proferiram¹³⁴, os epigramas que se recitaram, o concerto musical de flautas [musico concentu tibiaturum] e o som da lira [barbiti harmonia].** Quanto ao currículo que teve início neste ano, os alunos de filosofia¹³⁵ têm mostrado avanços bastante auspiciosos.

REF.13 - 1578 (p.368)

Informação do Brasil e de suas capitanias. Padre José de Anchieta. S/I, 1584.

Fonte: segundo Castagna, "Capistrano de Abreu obteve duas cópias desse documento na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, sobre as quais

¹³⁴ Lendo *habitis* em lugar de *habilis*.

¹³⁵ Se mantida a lição *philosophici*, o termo forçosamente refere-se a *auditores*, e a referência seria a "alunos de filosofia"; se, porém, corrigirmos a lição para *philosophico*, como a posição da oração apositiva parece sugerir, teríamos "Quanto ao currículo de filosofia".

apenas conhecemos seus títulos: ‘Enformación de la província del Brasil’ e ‘Enformação do Brasil e das suas capitanias’, a partir dos quais o fez imprimir no Diário Oficial dos dias 14, 16 e 20 de abril de 1886, aparecendo em seguida no no.1 dos Materiais e Achêgas para a História da Geografia no Brasil (Informações e Fragmentos Históricos do Padre Ioseph de Anchieta, S.J., 1584-1586), Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1886, p. 1-30 e na Revista do Instituto Histórico, VI, pp. 404-435 (esta logo após a publicação no DO).”

P. 305

“No princípio do ano de 1578 veio por governador Lourenço da Veiga, o qual por si mesmo visitou as aldeias da doutrina que estão a cargo dos Padres, com muito gosto e lagrimas de devoção, **vendo as doutrinas, procissões, disciplinas e comunhões dos índios e as missas oficiadas em canto de órgão, com flautas, pelos filhos dos mesmos Indios.**”

REF.14 - 1583 (p.219-220)

Ânuia da Província do Brasil de 1583. Padre José de Anchieta. Bahia, 5 de janeiro de 1584.

Fonte: original no ARSI, Fundo Epistolae Nostrorum 95 (Epp. Venerabilium S.I. 1555-1592), ff. 118-119v.

F. 118: Colégio da Bahia.

“Perfectum est omnium reliquiaru’ sacrarium, et in sacello ubi fratres quotidianis sacris intersunt fuit collocatum / statuit .n. Pater Visitator ut die inuentionis s. Crucis, in quo verû lignû populo, alia’qß reliquiae in tem/plo nostro uisitandae exponuntr sole’ni nro’s supplicatione per domestica deambulacra pulchris tapetibus, / uarijsqß imaginibus, et floribus uestita, omnes sanctoris reliquiae deferrent, et in sacrario capsulis apprime / ornatis distinctó magna cum celebritate ponerentr. Instituta itaqß est deuota supplicatió comitante organo, / tibijs, clauichordio, et cytharis, psalmodum modulatione.”

Tradução:

Foi finalizado o sacrário de todas as relíquias, tendo sido depositado na capela, onde os irmãos se ocupam dos rituais cotidianos. [Ademais] o nosso Padre visitante determinou que, na data da Descoberta da Santa Cruz, [ou seja], na qual a autêntica madeira e as demais relíquias são expostas ao povo, para que sejam vistas em nosso templo, todas as relíquias dos santos¹³⁶ sejam levadas com uma solene súplica dos nossos¹³⁷, pelos corredores das casas¹³⁸ – decorados com belas tapeçarias, imagens variadas e flores –, e sejam depositadas, com uma grande celebração, em um sacrário bastante adornado com caixinhas. **E se determinou que uma devota súplica [seja proferida], em meio ao canto dos salmos [psalmodum modulatione], acompanhado de órgão [comitante organo], túbias [tibijs], cravos [clauichordio] e cítaras [cytharis].**

¹³⁶ “sanctoris”?

¹³⁷ “nro’s”?

¹³⁸ “per domestica deambulacra”?

REF.15 - 1584 (p.366-367)

Sobre os colégios e residências da Companhia de Jesus no Brasil. Padre José de Anchieta. Salvador da Bahia, 1º de janeiro de 1584.

Título original: "De rebus quae pertinent ad Collegia / et residentias societatis ntrae, quae / sunt in Regioe Brasilica."

F. 4

"Tres Indorum pagos tuetr' hoc Collegium, in singulis nostrorum quatuor resident, interquos / pater unus aliorum est Superior, eosq̃ obeandi muneris ergo, frequenter adit. Obser-/uant omnes, licet pauci, interse modum & ordinem Collegij. non exiguos in hac uinea, / excolenda labores, maiores tn' [aberv: tamen] in eius libertate tuenda perferunt: totius annis exercitiu' / cum Indis nullum aliud est, quam doctrinam Xpiana' edocere & explicare, baptizare, / matrimonio coniungere, aegrotos inuisere, sacro oleo infirmos perungere, mortuos sepe-/lire, omnibus deniq̃ ad eorum spectantibus salutem intendere: scholam habent abecedaria' / in qua etiam pueri concinendi arti tibijs, & cytharis diligenter dant operam, Vespertinas / horas & missae sacra tam in pagis, quam in nostro Collegio diebus sanctorum reliquijs / sacris organico concentu exornant, adquem illi eligiuntur qui ad uocis concentu' efforma'du' / uidentur aptiores: tantamq̃ nostroru' industria in his rebus hent [abrev: habent] dexteritate', ut max.am / lusitanis admirationem incutiant. Mayoris hebdomadae officia sole'niter apud illos celebra'tur / quot annis, qua de causa ingens ta' Indorum, qua' Lusitanorum [alius] confluentiu' fit conuentus: ha-/betur ad Lusitanos de mandato sermo, ad Indos uero de acerba Xi passioe, tanto gemitu & la-/chrymis omniu', ut durissima corda ad co'miseratione' impellant: sit deuota supplicatio in qua / se plurimi crudeliter caedant:..."

Tradução:

Este Colégio é responsável por três aldeias de índios. Quatro dos nossos residem em cada uma delas, dentre os quais um Padre é o superior dos demais e, portanto, vai com frequência ao seu encontro, para que sua obrigação seja cumprida. Embora poucos, todos observam entre si os modos e a ordem do Colégio: não são pequenos os trabalhos no cultivo de sua vinha; suportam, no entanto, maiores ainda, na proteção de sua liberdade. Durante o ano inteiro, suas atividades com os índios não são outras que ensinar e explicar a doutrina cristã; batizar; unir em matrimônio; cuidar dos doentes; ungir os enfermos com óleo sagrado; enterrar os mortos; dedicar-se, por fim, a todos que buscam a sua salvação. **Eles têm uma escola de primeiras letras, em que também os meninos se dedicam com afinco à arte do canto [concinendi arti], às túbias [tibijs] e às cítaras [cytharis], ornando as horas vespertinas e os ritos da missa – tanto nas comunidades quanto em nosso Colégio –, com as relíquias sagradas e com canto de órgão [organico concentu]. São escolhidos para tanto os que parecem mais aptos para modular o canto vocal [ad uocis concentu' efforma'du']. Têm tamanha habilidade nisso por causa do zelo dos nossos, que despertam uma enorme admiração nos portugueses.**

Todos os anos, os ofícios da Semana Santa são celebrados solenemente entre eles, razão pela qual há uma enorme e muito numerosa reunião tanto dos índios quanto dos portugueses. Um sermão é proferido aos portugueses acerca do Mandamento e [outro] aos índios acerca da penosa Paixão do Cristo, mediante tamanho lamento e lágrimas de todos, que despertam a compaixão até nos mais duros corações. Ocorre [então] uma devota súplica, em que vários deles se flagelam impetuosamente.

REF.16 – 1583/1584 (p.369-376)

Informação da missão do Padre Cristóvão Gouveia às partes do Brasil ou Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica. Colégio da Bahia, 16 de outubro de 1585.

Fonte: cópia de Paulo Prado cedida a Batista Caetano, que não indica seu título, paginação e localização.

P. 286

“Quando o padre [Christovão Gouvea] visitou as classes [do Colégio da Bahia, em 1583], foi recebido dos estudantes com grande alegria e festa. Estava todo o pateo enramado, as classes bem armadas com guardamecins, painéis e varias sedas. O padre Manuel de Barros, lente do curso, teve uma eloquente oração, e os estudantes duas em prosa e verso: recitaram-se alguns epigramas, houve bôa musica de vozes, cravo e descantes.”

P. 287

“Trouxe o padre uma cabeça das Onze mil virgens, com outras reliquias engastadas em um meio corpo de prata, peça rica e bem acabada. A cidade e os estudantes lhe fizeram um grave e alegre recebimento: **trouxeram as santas relíquias da Sé ao Collegio em procissão solemne, com frautas, bôa musica de vozes e danças.**”

Pp. 291-293

“Chegando o padre á terra [a aldeia do Espírito Santo, em junho de 1583], começaram os frautistas tocar suas frautas com muita festa, o que também fizeram em quanto jantámos debaixo de um arvoredado de aroeiras mui altas. Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam varias cantigas devotas enquanto comemos, que causavam devoção, no meio daquelles matos, principalmente uma pastoril feita de novo para o recebimento do padre visitador, seu novo pastor. Chegámos á aldêa á tarde; antes della um bom quarto de légua, começaram as festas que os índios tinham aparelhadas as quaes fizeram em uma rua de altíssimos e frescos arvoredos, dos quaes saiam uns cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. Os cunumis sc. meninos, com muitos mólhos de frechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nusinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em portuguez, ‘louvado

P. 292

seja Jesus Cristo’. **Outros saíram com uma dança d'escudos á portugueza, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve**

dialogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de taes bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem taes de gente tão barbara. Nem faltou um Anhangá sc. diabo, que saiu do mato; este era o indio Ambrosio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os indios muita festa por causa da sua formosura, gatimanhos e tregeitos que faz; em todas as suas festas mettem algum diabo, para ser delles bem celebrada.

Estas festas acabadas, os índios Murubixaba, sc. principaes, deram o Eriupe ao padre, que quer dizer Vieste? e beijando-lhe a mão recebiam a benção. [...] **Assim de toda a aldêa fomos levados em procissão á igreja com danças e bôa musica de frauta, com Te Deum laudamus..** [...]

P. 293

Ao dia seguinte, dia da visitação de Santa Isabel, (3 de Julho), precedendo as confissões geraes, renovaram os padres e irmãos das aldêas seus votos, para que estavam ai li juntos, e **o padre visitador disse missa cantada com diácono, e sub-diacono, officiada em canto d'órgão pelos indios, com suas frautas.** Dali fomos á aldêa de S. João, duas léguas desta, onde houve semelhantes recebimentos e festas, com muita consolação dos indios e nossa."

Pp. 302-303

"Aos 3 de janeiro [de 1584] partimos o padre visitador, padre provincial e outros padres e irmãos. [...] Ao dia seguinte depois da missa nos acompanhou [um sacerdote que os havia abrigado no dia anterior, devoto da Companhia e que seria mais tarde um membro dela] até á aldêa [do Espírito Santo], e no caminho junto da cachoeira de outro formoso rio, nos deu um jantar com o mesmo concerto e limpeza, acompanhado de várias iguarias de aves, e caças. [...] **Também os frautistas nos alegraram, que alli vieram receber o padre.** Junto da aldêa do Espirito Santo nos esperavam os padres que della têm cuidado, debaixo de

P. 303

uma fresca ramada, que tinha uma fonte portatil, que por fazer calma, além de bôa graça, refrescava o lugar. **Debaixo da ramada se representou pelos indios um dialogo pastoril, em língua brasilica, portugueza e castelhana. Houve bôa musica de vozes, frautas, danças e d'alli em procissão fomos até á igreja, com várias invenções;** e feita oração lhes deitou o padre visitador sua benção, com que elles cuidam que ficam santificados, pelo muito que estimam uma benção do Abaré-guaçú.

Dia dos Reis (6 de janeiro de 1584) renovaram os votos alguns irmãos. O padre visitador [na aldeia do Espírito Santo] antes da missa revestido em capa d'asperges de damasco branco com diacono e subdiacono vestidos do mesmo damasco, baptisou alguns trinta adultos. **Em todo o tempo do baptismo houve bôa musica de motetes, e de quando em quando se tocavam as frautas. Depois disse missa solemne com diacono e subdiacono, officiada em canto d'órgão pelos indios, com suas frautas, cravo e descante: cantou na missa um mancebo estudante alguns psalmos e motetes, com extraordinária devoção..**"

P. 305

"Acabada a festa espiritual lhes mandou o padre visitador fazer outra corporal, dando-lhe um jantar a todos os da aldêa, debaixo de uma grande

ramada. Os homens comiam a uma parte, as mulheres a outra: no jantar se gastou uma vacca, alguns porcos mansos e do mato, com outras caças, muitos legumes, fructas, e vinhos feitos de várias fructas, a seu modo. **Emquanto comiam, lhes tangiam tambores, e gaitas.[...]**

P. 315

“Em todas estas tres aldêas [do Espírito Santo, de Santo Antônio e de S. João] ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios; e alguns mais habéis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tangem frautas, violas, cravos, e officiam missas em canto d'órgão, cousas que os pais estimam muito. Estes meninos fallam portuguez, cantam á noite a doutrina pelas ruas, e encommendam as almas do purgatório.”

P. 323

“Aos 3 de Maio, dia da invenção da Cruz, houve jubiléu plenário em nossa casa, missa de canto

P. 324

d'órgão, officiada pelos indios e outros cantores da Sé, com frautas e outros instrumentos músicos.”

P. 325.

“Na procissão [dia 3 de maio, na Bahia] houve bôa musica de vozes, frautas e órgãos. Em alguns passos estavam certos estudantes, com seus descantes e cravos, a que diziam psalmos, e alguns motetes, e também recitaram epigramas ás santas relíquias. Com esta solemnidade e devoção, chegámos á capella, aonde houve completas solemnnes.”

P. 326

“... Chegadas outra vez as monções do Sul, no fim de Junho, partimos para Pernambuco, padre visitador, padre Rodrigo de Freitas, com outros padres e irmãos, que por todos eramos quatorze; não foi o padre provincial, porque ficava muito mal na Bahia. Ao segundo dia com vento contrario, arribámos ao morro de S. Paulo, barra de Tinharé, doze leguas da Bahia, aonde estivemos onze dias, sem fazer tempo para continuarmos a viagem. Aqui estivemos dia de S. João Baptista, S. Pedro e S. Paulo [de 23 de junho a 2 de julho de 1584], em os quaes dizíamos missa em um teigupaba de palha. Os irmãos, passageiros e marinheiros, commungaram nestas festas: passamos estes dias com bôa musica, que alguns irmãos de bôas fallas faziam frequentemente ao som de uma suave frauta, que de noite nos consolavam e de madrugada nos espertavam com devotos e saudosos psalmos e cantigas. [...] Algumas vezes íamos gastar as tardes com bôa musica e praticas espirituaes, sobre um fresco rio á vista do mar e pelo lugar ser solitário causava não pequena devoção: ...”

Pp. 336-338

“Acabada a visita de Pernambuco (aonde estivemos três mezes), e chegadas as monções dos Nordeste, aos dezeseis de Outubro partimos para a Bahia, nove padres e três irmãos, acompanhando-nos o padre Luiz da Grã, reitor, com alguns padres do collegio, até a barra, que é uma legua. Houve muitas lagrimas e saudades á despedida, e não se podiam apartar do padre visitador, tão consolados e edificados os deixava, e com estas saudades se tornaram cantando pela praia as ladainhas, psalmos e outras cantigas devotas. [...]

“Ao dia seguinte [17 de outubro], por ser dia das Onze mil virgens, houve no collegio grande festa da confraria das Onze mil virgens, que os estudantes têm a seu cargo; disse missa nova cantada um padre com diacono e subdiacono. Os padrinhos foram o padre Luiz da Fonseca, reitor, e eu com nossas capas d'asperges. **A missa foi officiada com bôa capella dos indios, com frautas, e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravos e descantes.**”

P. 338

“... Logo aos 25 [de novembro, na Capitania do Espírito Santo] se celebrou em casa a festa de Santa Catharina; disse missa nova um dos padres que vinha de Pernambuco, filho do governador de Paraguay; [...] **O Sr. Administrador foi seu padrinho, e fez officiar a missa pelos de sua capella, e os indios também ajudaram com suas frautas.**”

Pp. 339-340

“... Véspera da Conceição da Senhora, por ser orago da aldêa mais principal, foi o padre visitador fazer-lhe a festa. **Os indios também lhes fizeram a sua: porque duas léguas da aldêa em um rio mui largo e formoso (por ser o caminho por agua) vieram alguns indios murubixába, sc. principaes, com muitos outros em vinte canoas mui bem equipadas, e algumas pintadas, enramadas e embadeiradas, com seus tambores, pifanos e frautas, providos de mui formosos arcos e frechas mui galantes; [...]** O padre assim armado [com um ‘arco e frechas na mão’, que lhe ofereceu um menino], e elle dando seus alaridos e urros, tocando seus tambores, frautas e pifanos, na chegada à levaram o padre até á aldêa, com algumas danças que tinham prestes. O dia da Virgem

P. 340

disse o Sr. Administrador missa cantada, com sua capella, e **o padre visitador pela manhã cedo antes da missa baptisou setenta e três adultos, em o qual tempo houve bôa musica de vozes e frautas**, e na missa casou trinta e seis em lei de graça, e deu communhão a trinta e sete.”

Pp. 345-348

“Do Espirito Santo partimos para o Rio de Janeiro, que dista alli oitenta léguas. [...] aos 20 (Dezembro de 1584), vespera de S. Thomé, arribámos ao Rio. [...] Neste collegio tivemos o Natal com um presepio muito devoto, que fazia esquecer os de Portugal: e também cá N. Senhor dá as mesmas consolações, e avantajadas. O irmão Barnabé Telo fez a lapa, e ás noites nos alegrava com seu berimbáu.

Trouxemos no navio uma relíquia do glorioso Sebastião engastada em um braço de prata. Esta ficou no navio para a festejarem os moradores e estudantes como desejavam, por ser esta cidade

P. 346

do seu nome, e ser elle o padroeiro e protector, uma das oitavas á tarde se fez uma celebre festa. **O Sr. governador com os mais portuguezes fizeram um lustroso alardo de arcabuzaria, e assim juntos com seus tambores, pífaros e bandeiras foram á praia. [...]** Houve no mar grande festa de escaramuça naval, tambores, pífaros e frautas, com grande grita e festa dos indios; e os portuguezes da terra com sua arcabuzaria e também os da fortaleza dispararam algumas peças de artilharia

grossa e com esta festa andamos rica charola, com grande aparato de vellas accessas, musica de canto d'órgão, etc. [...] Estava um theatro á porta da Misericórdia com uma tolda de uma vela, e a santa

P. 347

reliquia se poz sobre um rico altar em quanto se representou um devoto dialogo do martyrio do santo, com choros e varias figuras muito ricamente vestidas; e foi asseado um moço atado a um páu: causou este espectaculo muitas lagrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar ao vivo o martyrio do santo, nem faltou mulher que não viesse á festa; por onde acabado o dialogo, por a nossa igreja ser pequena lhes preguei no mesmo theatro dos milagres e mercês, que tinham recebido deste glorioso martyr na tomada deste rio, a qual acabada deu o padre visitador a beijar a reliquia a todo o povo e depois continuámos com a procissão e danças até nossa igreja: era para ver uma dança de meninos índios, o mais velho seria de oito annos, todos nusinhos, pintados de certas cores aprazíveis, com seus cascavéis nos pés, e braços, pernas, cinta, e cabeças com várias invenções de diademas de pennas, collares e braceletes. Parece-me que os que viram nesse reino, que andaram todo o dia atraz elles; foi a mais aprazível dança que destes meninos cá vi. Chegados á igreja foi a santa reliquia collocada no sacrário para consolação dos moradores, que assim o pediram.

Têm os padres duas aldêas de indios, uma dellas de S. Lourenço, uma légua da cidade por mar; e a outra de S. Barnabé, 7 léguas também por mar, terão ambas três mil indios christãos. **Foi o padre visitador á de S. Lourenço, aonde residem os padres, e dia dos Reis lhes**

P. 348

disse missa cantada officiada pelos indios em canto d'órgão com suas frautas; casou alguns em lei de graça, e deu communhão a outros poucos. Eu baptisei dois adultos somente, por os mais serem todos christãos."

REF.17 - 1586? (p.377)

Apontamentos sobre Padres da Companhia de Jesus. Padre José de Anchieta. S/l, s/d [após 25 de novembro de 1586].

Fonte: original não localizado.

P. 476

"[Sobre o Padre Manuel da Nóbrega] No culto divino, ainda que faltavam ornamentos ricos, procuravam houvesse toda a perfeição. **Dizia as missas cantadas com toda a solenidade, com canto de órgão e frautas, por amor dos índios, cujos filhos os ajudavam a officiar.** Nunca deixava de lavar os pés dos Irmãos á quinta feira santa publicamente na igreja. Era tão zeloso de se pregar sempre a palavra de Deus que até aos Irmãos que lhe pareciam para isso, fazia pregar em português e brasil, ainda que não fossem sacerdotes. Por este fim e por impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas, fez um ano com os principais da terra que deixassem de representar um que tinham, e mandou-lhes fazer outro por um Irmão, a que ele chamava Pregação universal, porque além de se representar em muitas partes da costa com muito fruto dos ouvintes que com esta ocasião se confessavam e comungavam, em particular em S. Vicente á fama dele, por ser parte na língua do Brasil se ajuntou quasi toda a Capitania vespera

da Circuncisão, e estando se representando á noite no adro da igreja, sobreveiu uma grande tempestade, pondo-se uma nuvem muito negra e temerosa sobre o teatro e começou a lançar umas gotas de agua muito grossas, mas logo cessou a chuva, perseverando sempre a nuvem, até que acabou a obra com muito silêncio e todos se recolheram quietamente a suas casas e então descarregou com grandíssima tormenta de vento e chuva, e a gente movida com muita devoção ganhou o Jubileo, que era o principal intento da obra.”

REF.18 - 1590 (p.378-379)

Algumas coisas mais notáveis do Brasil e alguns costumes dos índios.

Padre Francisco Soares. S/l, s/d [1590].

Fonte: original na Biblioteca da Real Academia de História de Madrid, Jesuítas, tomo 119, MS 254, ff. 1020-1026.

F. 1021v

“Onde residem os nossos [catecúmenos, da Companhia de Jesus] em suas aldeias, comumente tem missa cantada em canto de órgão, os quais são mui inclinados a cantar. Há moços que não chegam a 5 anos (e, se eu os não vira, e o padre Cristóvão de Gouveia, boa testemunha, não o creríamos) que cantam muito destros seus tiples às missas e mais motetes, e escassamente sabem ler. Tomam seus ditos [papéis] e representam obras em português com certa graça na pronunção, que certo é para ver. E assim, os grandes e gente principal, quando vão ao coro [da igreja], os tem no colo como coisas de espanto, que assim o é. **Alguns tangem e dançam, a saber, viola, flautas 7 juntas, cravo e órgãos e o que lhes ensinam tudo tomam.**”

REF.19 - 1591 (p.223)

Anotações para a ânua da Província do Brasil de 1591. Padre Marçal Belliarte. S/l [Bahia], 1591.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 75, ff. 375-377.

F. 375v. Colégio da Bahia.

“... Nri scholastici et ad sapientiam, et ad uirtutem pari cursu / contendunt, in deponendis peccat[orae] sarcinis, in audiendis concionibus sunt assidui, / quo exemplo ad similia externi etiam excitantur. Quadragesimali tempore / hic animorum ardor magis eluscet, singulis enim hebdomadis, solemni, iocundoq[ue], / et uocum, et tybiarum cantu comple[tu]ij officium in nr'o templo ab iisdem cele-/br[at]ur.”

Tradução:

Os nossos estudantes buscam alcançar de maneira semelhante tanto a sabedoria quanto a virtude; [e] são perseverantes em livrar-se do fardo de [seus] pecados e prestar atenção às cerimônias, a fim de que os que não pertencem ao grupo sejam também levados a fazer o mesmo. **Na Quaresma [quadragesimali tempore], este fervor dos espíritos resplandece ainda mais, pois, em cada uma das semanas, o ofício é celebrado por eles,**

em nosso templo, com o canto completo de vozes e túbias [*et uocum, et tybiarum cantu comple{tu}ij*], solene e agradável.

REF.20 - 1597 (p.151)

Carta do Padre Pedro Rodrigues ao Padre João Álvares. Bahia, 15 de junho de 1597.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 100, ff. 441-445v.

F. 445. Missão do Padre Domenico Garcia em aldeias do Espírito Santo, aos “Tupinachi”, com um companheiro, e outros índios.

“... L'alzò in piedi il Pre', e salutando con [pgasli] il felice arriuio / **lo condusse con tutta la gente e brigata alla chiesa, con tamburre, e flauti, del che / rimasero molto ammirati**, et il capo loro disse al Pre', che egli ueniua à fargli christiano, / mosso dalla buona fama di noi altri diceua, e dal buon trattam.to che ci fate...”

REF.21 - 1599 (p.152)

Carta do Padre Pedro Rodrigues ao Provincial, descrevendo missões ao sertão da Bahia. Colégio da Bahia, 19 de dezembro de 1599.

Fonte: original no ARSI, Bras 15 II, doc. 108, ff. 473-478.

F. 473v

“Seguese a Capitania do Espirito Sancto que esta em uinte graus, centro e trinta legoas da Bahia para o Sul. / Nesta tiuemos ate agora quatro Aldeas bem fornecidas de gente, e cultiuada cu' trabalhos dos nossos P.es , e hu' deles / he o P.e Domingos Garcia que reside na Aldea dos Reis Magos o qual mandou algu's Indios uelhos dahy a mais / de cento e cincoenta legoas polla terra dentro pera trazerem seus parentes: depois de alguns meses uieraõ com / obra de quatrocentas almas e no caminho foraõ fauorecidos de Nosso So'r

dandolhe uictoria de algu's contrarios. / **O P.e os foy receber dahi a algu'as legoas com a gente de sua Aldea leuandolhes refresco de mantimentos, feste- / iando a uinda cum musica de frautas, e outras a seu modo, não se podiaõ fatar de chorar hu's cu' se uerem** / na Igreja em uespora de gozarem da paz, e liberdade taõ desejada, os outros, e em especial os nossos p.es / com uerem o feruor com que uinhaõ de tantas leguas pera a Igreja, os home's cu' suas armas, as mulheres com / os f.os no collo, e os mininos e mininas que podiaõ andar com seus bordoezinhos nas mãos.”

REF.22 – 1602/1603 (p.227)

Ânuas da Província do Brasil dos anos 1602 e 1603. Padre Luís Figueira. S/ [Bahia], 1º de fevereiro de 1604.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XV, ff. 40-44.

F. 43: Colégio do Rio de Janeiro.

“Indorum, qui noui recentesq[ue] ueniunt lustrali aqua abluti repente dece- / dunt multi, multi etiam genu flexo obnixi ablui exposeunt, ad id se nata-/le solum reliquisse, in Christianorum conuentibus aduenisse allegantes, atq[ue] ut /

obtineant, christiana rudimenta maxima cum alacritate addiscunt. Ex / hi quidam dum aegrotaret, ab alio inuisitur, bonoq[ue] esse animo iubetur: ille uero / bono, in quit, sum animo, quia patrem Josephum Anchietam, patrem item [H]ep-/banum Ferdinandum [na ânua seguinte: Eduardo Fernandes] Societatis his oculis aspexi tibias dulciter inflantes, / (qui duo iam defecerant spectatae sanctitatis uixi:) Sed tu, addit, cruce me / signa: facto ergo crucis signo de super, efflauit animam.”

Tradução:

Muitos índios que chegam jovens e recém-nascidos, tendo sido abluídos com a água lustral, morrem repentinamente; muitos [outros] imploram encarecidamente de joelhos que sejam abluídos, relatando que deixaram sua terra natal e vieram às comunidades dos cristãos apenas para isso; e assim, para que o obtenham, aprendem os rudimentos do Cristianismo com grande ardor. **Um deles, enquanto estava doente, é visitado por outro, [que lhe] recomenda que não tenha medo. Ele diz então: “Não tenho medo, pois vi com estes meus olhos Padre José Anchieta assim como Padre Eduardo Fernandes da Sociedade tocarem docemente as tíbias [tíbias] (os dois que de notória santidade haviam falecido)¹³⁹”. E acrescenta: “Tu, assinala-me com o sinal da cruz”. E feito então sobre [ele] o sinal da cruz, deu o último suspiro.**

REF.23 - 1607 (p.527-529)

Vida do Padre José de Anchieta. Padre Pedro Rodrigues. Bahia, 30 de janeiro de 1607.

Fonte: segundo Castagna, “Publicada nos Anais da Biblioteca Nacional (vol. XXIX, pp. 181-287) com o título ‘vida do Padre José de Anchieta pelo Padre Pedro Rodrigues Conforme a Cópia existente na Biblioteca Nacional de Lisboa’, recebe, às pp. 286-287 o seguinte comentário: ‘Biblioteca Nacional de Lisboa. - Códice da Biblioteca de Alcobaça, no 431 (306 moderno), de pag. 1 a 59. Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro ha uma copia de outra que se acha em Évora (Cod. ex. /117) menos completa; [...] Esta cópia de Évora vem impressa nos Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1897, vol. XIX, de pag. 2 a 49. R. 40.211.’ A cópia de Lisboa, segundo a impressão dos ABN, leva a data de ‘seis de dezembro, de seis centos e vinte annos’ e é assinada por ‘Christouão de Souza Cout.o’. Seu título (na p. 183) é o seguinte: ‘VIDA Do Padre Jose de Anchieta da Companhia de JESV. Quinto Prouencial q. foy da mesma Companhia no Estado do Brazil. Escrita pello Padre Pero Roíz, natural da Cidade de Évora e sétimo Prouencial da mesma Prouincia’.”

“LIURO SEGUNDO”

“Cap.º noueno. Das occupaões dos padres da Companhia q. residen com os Indios eu suas aldeas”

P. 244

“... [‘Rozairo do nome de JESV’] **A doutrina q. a todos se ensina são as orações, e parte do dialogo que contem a declaração dos artigos da**

¹³⁹ “uixi”?

fee, e apos isto se recolhem os meninos, para a escola cada hu a sua instancia hus a ler outros a cantar cantocham e canto dorgão, e outros a tanger frautas e charamelas para oficiarem as missas em dias de festas, e ornarem as prosições, na aldea e na cidade, e em outros autos pubricos, como quando se examinão na sala, os estudantes do curso para bachareis, e lesençeados, e quando tomão os grãos. As sinquo oras da tarde se torna a tanger o sino ha doutrina, a que acode a gente que se acha pella aldea, e se lhes ensina a doutrina com a outra parte do diálogo, que contem a declaraçam dos sacramentos, finalm.e ha boca da noite saem os meninos em prosiçam da porta da Igreja, atee a crus, cantando algumas orações, e encomendendo as almas do fogo do purgatório.”

REF.24 - 1607 (p.230-231)

Ânua da Província do Brasil de 1607. Padre Gaspar Álvares. Bahia, 2 de agosto de 1608.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XVIII, ff. 65-69.

F. 66: Aldeias da Bahia.

“Multi musicis cum laude exercentur, tum cantu uscis, tum flatu tibiaram, alior / instrumentorum, et [opu]lentum habens h[a,o]rum rerum apparatus ad missa’ sacrum solem / caerimonia decantandum. Singulis sabbatis, subuesperam per symphonicos antiphona salve regina multo apparatu concentuq[ue] decan-/tata quadragesimali tempore ueneris diebus celebrata’ pompa’ cum lytanijs.”

F. 67: Duas aldeias anexas ao Colégio do Rio.

“...Docentur p’terea pueri legere, et scribere quicq[ue] ad eam rem aptiores deliguntr’ ad ecclesiasticorum officiorum cultum musicis exer-/centr’, tum cantu uocum, tum symphonico tybiam concentu.”

F. 68v: Maranhão.

“Secunda, et longior, et diuturnior fuit expedito ad regionem quam uulgo appellant / Maranhão, [...]. His tam-/dem superatis difficultatibus trium circiter mensium itinere centum, et eo plures leucas / per agrantes ad Ebiopabam montem satis praeruptum undiq[ue], felici cursu, et si laborioso pe-/netrarunt ea [ascolarum] laetitia, ut lecticis hominum humeris sublatis cum tympanis reboanti-/bus, tibijs, tintinabulis q[ue] fuerint excepti.”

Tradução:

F. 66: Aldeias da Bahia – tradução não realizada

F. 67: Duas aldeias anexas ao Colégio do Rio.

Ademais, os meninos são ensinados a ler e escrever; e os mais aptos para tal são escolhidos para o culto dos ofícios eclesiásticos, sendo treinados em música [*musicis*], ora com canto de vozes [*cantu uocum*] ora com a harmonia sinfônica das túbias [*symphonico tybiam concentu*].

F. 68v: Maranhão.

A segunda, maior e mais longa, foi a expedição à região que é chamada popularmente de Maranhão. [...] Superando enfim estas dificuldades numa viagem de cerca de três meses [e] atravessando mais cem léguas em

direção ao monte Ibiapaba¹⁴⁰ – bastante íngreme por todos os lados –, penetraram pelas viçosas regiões dos habitantes do entorno, após seguirem por um caminho favorável, embora difícil, **sendo carregados em liteiras sobre os ombros dos homens [e] recebidos sob o retumbar de tímpanos [*tympanis reboanti-/bus*]¹⁴¹, tábias [*tibijs*] e sinos [*tintinabulis*].**

REF.25 - 1607 (p.232)

Ânua da Província do Brasil de 1607. S/a. Bahia, 9 de agosto de 1608.

Fonte: original no Arquivo Histórico da Torre do Tombo, fundo Cartório Jesuítico, maço 68, doc. 429. 4 folhas não numeradas.

F. 1v: Colégio da Bahia e suas residências.

“...Os moços filhos dos Indios / christãos são muy doceis e [delvas] habilidades, porque além de saberem a doutrina christã e dialogo das / perguntas, aprendem tambe’ a ler e escrever, e muytos se exercitaõ no canto dorgaõ, em q’ são muito / destros, e tange’ frautas e charamelas co’ que celebraõ as missas e’ suas igreias co’ grande não menos / espanto que edificação dos portugueses. Aos sabados tem sua salve cantada. As sextas feiras da qua- / resma [ouve] procissão co’ ladainhas cantadas, e no fim della disciplina na igreja ...”

F. 2v: Colégio do Rio de Janeiro.

“Tem este Collegio duas aldeas [hûa] de Visita, e noutra residem quatro, dous sacerdotes e dous Irmaõs / o fruto que nellas se colhe he o comu’. todos os dias se ensina a doutrina christã aos moços e aos mais / que a ella acodem, no que se ve notauel proueito. [...]. Os moços de habilidade aprendem a ler / e escrever, tanger frautas e cantar canto dorgaõ, co’ que beneficiaõ as missas cantadas de vespervas / pellas festas do anno co’ extraordinaria consolação dos Indios, e edificação dos portugueses.”

REF.26 – 1610(?) (p.387-391)

Relação da Província do Brasil. S/a [Padre Jácomo Monteiro]. S/l, s/d [1610].

Fonte: original no ARSI, Vitae 153, ff. 54-66v.

[Reritiba e Guaraparijn]

P. 400

“Dos Gaitacases à Capitania do Espírito Santo vão 30 léguas, no meio das quais está um rio chamado Reritiba, na língua da terra Rio das Ostras, por haver ali muitas e boas. Dele pera o Sul começa a Capitania de Pero de Gois, que foi a primeira povoação de Portugueses nesta paragem. Junto a este rio está uma Aldeia de gentio, que temos a nosso cargo, e terá perto de três mil almas, aonde nos fizeram mil festas por mar e por terra, já a seu modo, já à portuguesa, esperando-nos uma légua antes da Aldeia, a qual toda estava de uma e outra banda, cercada de palmeiras que pera o dia se trouxeram, aonde os Principais Morubuxabas, vestidos ao natural, com os giolhos em terra, nos davam as boas vindas, acompanhados de

¹⁴⁰ “Ebiopabam”. A referência geográfica carece de checagem.

¹⁴¹ “tympanis”. Outras traduções consideradas foram “címbalos” e “tamboris”.

colomins, bem empenados, e mui bons dançantes e tangedores de frautas, violas, e com bandeiras, arcabuzaria, e mil outras invenções. No princípio da Aldeia saiu o Morubuxaba o açu com uma cruz fermosa e bem enramada na mão, acompanhado de dous filhos seus, ricamente empanados, e fazendo uma arenga ou prática da entrega de sua Aldeia, meteu ao P. Visitador a cruz na mão e os meninos se botaram por terra, largando os arcos e frechas. E com notável devação, entoando um Te Deum laudamus, nos fomos à Igreja, na qual se lhes fez uma prática por intérprete, que pera isso levávamos conosco.”

REF.27 - 1611 (p.235-236)

Ânuia da Província do Brasil de 1611. S/a. S/l, março de 1612.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XXVI, ff. 116-119.

F. 118. Colégio de Pernambuco e aldeias.

“Non prorsus equide’ omitta’ hoc loco, licet perstringa’ paucis, laetificu’ plausu’, et pompa[sq,rum] celebres apparatq, / qui ab exultabunda, et imane quantu’ potest dici indulgente triumpho Ignatij sobole[?] in reci- /piendo delatu’ ex Olyssippone parentis simulachrum, fuere exhibit, in quibus aeque munificentia / et largitas populi illuxit, et eo magis in parente, quo in filios pia [maior, maicr] uigebat affectio, et beneuolentia./ “Post, inqua’, diurnas nostro[rum] spés non sine anxietate quinqs mensibq laetatas ad Paraibae portu’ (sic / Urbi Pernambuco’ prope sitae nomen) appullit, qua merx caelestis asportabatur, optata caeloq / saevis defuncta ad modu’ periculis, ter enim unde digressa repetiuerat, et ter pirata[rum] unguis / diuinitq euaserat insequentu’. de appulsu certior Collegij Rector duos ex nostris statim ad / Paraibam dimisit, qui sacru’ onus succollantibq Indis terrestri itinere (nauali quippe obuento[rum] / aduersu’ flatu’ per difficile) ad Collegiu’ co’modiq et tutiq deferrent pluteu’; ita ac iusserat ex- /ecutu’ exatlantis difficultatibq non ex ignis: eo die, quo nostri mirifice delineatu’ parentis ef-/figie’ coram aspexere quantu’ laetitiae haustum non facile quidem exponendu’, facile tamen ex / amore coniectandu’: illico campanu’ aes ab eminenti turre, unde melicus aures influeret sonus, fes- /tuo et laetifico pulsu crebro quati, et interualis inflatas tibiae plausabiliter personari caeptu’, ex / caenobiis itidem, et templo maximo (fama enim iam omnia peruaserat debacchata longius) rep-/etito hilare crepitu ad inuicè Cymbali statu’ est.”

Ff. 118v-119

"His ita priuatos velut inter parietes solemniter peractis de translatione in templu’, et collocatione pensi-/culatiq [agi] caeptu; ex [consulto] tamen ad diei peruilegiu’, quo pater ad superos [...] abiit, ut interi[?] aptius, / quae ad templi decorem, et ornatu’, quaeq etiam ad pompa’ uenustius celebranda’ conferebant, compara-/entr’, res fuit prorogata: illucente tandè illa aurora’ omniu’ uotis nimiu’ expetita, quae tunc satur-/nia atris pluuiisq licet coelo, obducto nubq inpendente’ nimboq copiam protendente, per quod quide’ / stetit quin supplicatio duceretr’, triplici dulciter psalentiu’ choro, multiplici personantiu’ instrume-/torum percussu, et tibia[?] inflatu ita uesperae magnificae celebratae, ut uel ment[e] suspenderes, uel / melos auribq [?]ibere caelestiu’ crederes, postea spectaculu’ breue, [ut, sit] elegans, et concinnu’ arridenti / populo exhibitu’, pastorales demu’ ab Europaeis, et ab

Indis indice non inuenust[as] duct[as] saltationes / non nulla, plausibili sane populi gratulatione. / [...] /

“... Ad / latera adstabant Angeli uestibq conspicui, ad pedes haeresis, idolatria, peccatu’, et hum-/ani generis aduersariq catenis alligati submisso uultu, sub tristiqꝛ facie conscripuebantr’, / nec chorus musicus inde aberat: ita uero pie procedente agmine ad maximu’ templum, / per quod transitus erat, aliq similiter triumphans currus non minori elegantia, et mag-/nitudine alteri uenienti sese tulit obuiq; uertici fides, animarum conuersio, zelus, et / diuinus amor cu’ insignibq, suo quisqꝛ in solio, insidebat, ima psaltes, lyricines et / tibicines em um carro triunfal occupabant. Illi luculento carmine egregie Ignatiis facta, et Libitina dig-/nissima enco’mia buccinantes gratias soluere im’ortales, nec captiui, et concatenati / obiurgationibq [canuere]. hi cantq miscebant auribq iucundissimos: hic comes, deinde in / uia currus pone subsecutus est aliu’. [...] Demu’ in maiori altari, [martir] /

F. 119

tubar[um], e tormentor[um] sonitu obstrepente, nec non dulcis harmonia cantus et melos incredibili / omniu’ gratulatione, loco edito sertis, et coronis cereis artificiose inserto, et distincto sacra-/rio super imposito’: unde beneuolo [c]ultu, paternoqꝛ [ore] tum omnibq arridere, tum obuijs / [uel ni] praesentes amplexari et affari existimares: hic pompae finis extitit, hic ultimus / celebritati additus colophon.”

Tradução:

F. 118. Colégio de Pernambuco e aldeias.

De minha parte, não deixarei certamente de falar aqui – ainda que o faça em poucas palavras – sobre a alegre aclamação, as apinhadas procissões e o esplendor, que foram demonstrados pela gloriosa linhagem de Inácio, em sua extraordinariamente graciosa celebração, durante o recebimento da imagem da Virgem trazida de Lisboa, em que a generosidade e a liberalidade do povo resplandeceram igualmente; e quanto mais benevolência [havia] na progenitora, uma maior e devota afeição se revelava em toda sua força pelos filhos. Como eu dizia, depois das longas expectativas dos nossos homens, nutridas por cinco meses não sem inquietação, [a imagem] chegou ao porto da Paraíba: este é o nome da cidade próxima de Pernambuco. Por onde se levava o artigo celestial, cobiçado, quase destruído pelos violentos perigos [advindos] do céu, pois três vezes retornara ao lugar de onde se extraviara; três vezes escapara divinamente das garras dos piratas que a seguiam. Ainda acerca de sua chegada, o corretíssimo diretor do Colégio enviou sem demora dois dos nossos à Paraíba, para que levassem de maneira conveniente e em segurança tal carga sagrada até o Colégio, com o auxílio dos índios que a carregavam sobre um tablado nos ombros, por via terrestre, pois decerto seria muito difícil por barco, em razão dos ventos contrários. A ordem foi executada como ordenara. [Exatlantis?] perante dificuldades nada pequenas. Não é nada fácil descrever a alegria que sentiram, naquele dia, em que os nossos viram pessoalmente o semblante da Virgem, tão admiravelmente traçado; fácil, porém, é se unir [a eles], por conta de tal amor. Naquele mesmo lugar, os sinos de bronze [campan{ar}um aes] ficaram a soar, em uma elevada torre, de onde um melódico som penetrava

os ouvidos [*melicus aures influeret sonus*], num badalar festivo e repetido [*festiuo et laetifico pulsu crebro*]; **começaram a ressoar [personar] com êxito as túbias [túbias], sopradas em intervalos;** dos conventos e do templo maior, um rumor já corria desvairado longe num constante, alegre e alternado retinir do címbalo [*repetito hilare crepitu ad inuicè Cymbali*].

Ff. 118v-119.

Feitos tais preparativos solenes entre paredes privadas, por assim dizer, para o traslado ao templo e sua colocação ali, começaram a transportá-[la]. Decidiu-se assim que o evento fosse adiado como concessão ao dia, em que o padre partira para encontrar seus superiores, a fim de que, enquanto isso, fossem feitos preparativos mais apropriados para embelezar e adornar o templo e mais belos para celebrar a procissão. Enfim, ao raiar aquela aurora tão esperada e desejada por todos, mesmo que então, um sábado, houvesse nuvens de chuva no céu, fechado pela escuridão eminente e pela tempestade que ameaçava adiar o evento, o que fez que se realizasse uma súplica, **com o coro tríplice de encantadores citaredos [triplici dulciter psalentiu' choro], com a variada batida dos instrumentos de marcação [multiplici personantiu' instrumentorum percussu], com o sopro da túbia [et tibiae¹⁴² inflatu]**. De tal modo as magníficas Vésperas [*uesperae magnificae*] foram celebradas, que se elevavam as mentes ou, podendo-se mesmo acreditar que uma harmonia celeste [*melos... caelestiu'*] acariciava os nossos ouvidos. Depois disso, o espetáculo [foi] breve, a fim de que fosse gracioso e leve para a alegria do povo. Por fim, foram realizadas algumas danças pastorais [*pastorales... saltationes*] pelos europeus e pelos índios, à sua maneira, não sem a sua graça, para a total ovação do público. [...] Nos lados, encontravam-se os anjos de vestes notáveis; aos seus pés, a Heresia, a Idolatria, o Pecado e os Adversários do gênero humano estavam acorrentados cabisbaixos. Eram observados com aspecto triste. O coro músico [*chorus musicus*] estava presente. Assim, conforme a hoste avançava piamente em direção ao enorme templo em que havia uma passagem, de maneira semelhante outro carro triunfal e de não menor requinte e tamanho se colocou no caminho de [uma segunda hoste] que se aproximava. No topo, a Fé, a Conversão das Almas, o Zelo e o Divino Amor se sentavam com suas insígnias, cada um em seu assento. **Um tocador de cítara [psaltes], líricos [lyricines] e tocadores de túbia [tibicines] ocupavam a parte mais baixa no carro triunfal.** Ressoando com a trombeta [*buccinantes*] num esplendoroso e egrégio poema os feitos de Inácio e os mui merecidos encômios libitinos, demonstravam gratidão eterna. E os prisioneiros, mesmo acorrentados, não esmaeciam com as reprimendas. Eles acrescentavam cantos muitíssimo agradáveis [*cantq... iucundissimos*] aos ouvidos. Aqui o conde vinha atrás do carro, seguindo o outro pelo caminho.

F. 119.

O som das tubas e dos canhões ressoava [*tubar{um}, e tormentor{um} sonitu obstrepente*], bem como a doce harmonia¹⁴³ [*dulcis harmonia*], o canto [*cantus*] e a melodia [*melos*], em meio à incrível satisfação geral, num local

¹⁴² É possível também que se trate de um plural: *tibiarum*, ou seja, “sopro das túbias”.

¹⁴³ Outra leitura plausível seria: “harmonia do doce canto” [*dulcis harmonia cantus*].

alto, circundado minuciosamente com guirlandas e coroas cor de cera e dotado de um esplêndido sacrário. Onde, com devoção e aspecto paternal, julgarias que os presentes sorriam uns aos outros, com abraços e palavras aos que estavam próximos. Este foi o fim da procissão. Este foi o ponto máximo da celebração.

REF.28 - 1612 (p.237)

Ânua da Província do Brasil de 1612. Padre Domingos Coelho. Bahia, 19 de setembro de 1613.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XXX, ff. 136-139v.

Ff. 138-138v: Colégio de Pernambuco e Aldeias.

“... Affulsit dies baptismati destinata, cuius / anteludia uisu dignissima: submeridiem choreae diuersae, ac plau/sibiles per totum pagum discurrunt; primis tenebris exhalationes fi-/ctae ex puluure sulphureo artefactae, partim sponte in aerem con/scendentes, partim inuite prope terram saltantes spectantium ocu/los, ac pedes ferebant in sublime, tibiae tam pacis quam belli, su/auiter inflatae, et perstreptentia tympana ad multam nocte au/diuntur. Postero die, quae fuit dominica sexagesima confert /

F. 138v

se in templum Gammarus cum filiis et uxore; et ab Ecclesia matre una cum / illis in filium adoptatur: sacro mysterium peracto regreditur in domo ut / se ad futura matrimonia induat eleganter, mox ad templum reuertitur / stipatus multis tam Lusitanis, quam Indis, quorum aliquot a quadraginta / leucis conuenerant, omnes festiuis uestibus indutis et holocericis non pauci / ibant in speciem exercitus per acies destributi; praeibant signa cum tym/panis, sequebantur tibiae ac chorae, in medio sponsus, in calce uero spo'/sa, uterq; graphice adornatus: ad ingressum in Ecclesia dialogo ex / cepti; tandem matrimonium contraxit cum una, quam demissis alijs de / git in ueram.”

Tradução:

Reluziu o dia destinado ao batismo, cujos prelúdios valiam muito a pena ver: diversos e louváveis coros de dança [*choreae*] percorrem toda a aldeia pela manhã; ao escurecer, fazem-se exalações compostas de pó de enxofre, e elas, em parte subindo espontaneamente para o ar, em parte obrigadas a dançar perto da terra, levavam às alturas os olhos e os pés dos espectadores; **ouvem-se as flautas tanto da paz como da guerra [*tibiae tam pacis quam belli*], tocadas com delicadeza, e o ressoar dos címbalos [*tympana*] até tarde da noite.** No dia seguinte, que era o domingo da sexagésima, Gamaro dirige-se ao templo com os filhos e esposa; e é adotado no filho [de Deus] pela Igreja Mãe junto com eles: realizado o mistério sagrado, volta para casa para se vestir com elegância para as futuras esposas; em seguida, torna ao templo rodeado de muita gente, tanto de portugueses como de índios (alguns dos quais haviam percorrido 40 léguas para encontrá-lo), todos portando vestes de festa e *holocericis*; Não poucos marchavam à maneira de um exército, distribuídos em fileiras; **à frente iam os estandartes com os címbalos [*tympanis*], seguidos pelas flautas [*tibiae*] e pelos coros de dança [*chorae*];** no meio ia o noivo, em seu encalço, a noiva, ambos adornados com pinturas; ao

entrarem na Igreja, foram proibidos de conversa; por fim, casou-se com uma só e, dispensando as outras, passou a viver com a verdadeira.

REF.29 - 1614 (p.154-156)

Carta do Padre Provincial Henrique Gomes ao Padre Assistente Antônio de Mascarenhas. Bahia, 16 de junho de 1614.

Fonte: original no ARSI, Bras. 8, ff. 169-174.

P. 11.

“Não é menos o fervor que se enxerga em as doutrinas, as quais se fazem todos os domingos à tarde na nossa Igreja, depois de o Padre, que as tem a cargo, ir pelas ruas com os mestres e estudantes, ajuntando quantos podem; **e, assim com isso, como com boas músicas, que sempre há, descantes, órgãos, e às vezes frautas e charamelas, há de ordinário grande concurso, e se enche a Igreja como para qualquer prègação.** Na mesma forma correm em Pernambuco, salvo o variarem-se por diversas Igrejas, por estar a povoação da vila mais espalhada que a desta cidade.”

Pp. 18-19.

“Êste, de que falo, achei feito ou concertado de novo, e nele muitos Índios da Aldeia vizinha, com um terno de charamelas em corpo, todos para nos passarem, e com seus arcos nas mãos, postos em ordem de guerra para nos acompanharem como fizeram no restante do caminho, suprimdo à porfia com seus ombros em uma rede a falta de uma cavalgada, que a um dos companheiros, fraco e convalescente ainda de uma doença, tinha fugido. Perto já da Aldeia estava outra esquadra com tambor e bandeira; mais adiante nos esperavam os meninos e mancebos solteiros, a que chamam moços da escola, por todos aprenderem nela até serem casados. Estes costumam, em os recebimentos dos Provinciais e Visitadores, ir diante com danças por baixo de arcos triunfais, cobertos de ramos frescos até os meterem na Igreja, a qual achamos tão cheia de gente como em o mais solene dia de festa, **e tal parecia êste com a boa música do Te Deum Laudamus, som das charamelas, frautas, etc.** Fêz-se-lhes, como se costuma, uma prática em que nós lhes dávamos as boas estadas em geral, em agradecimento das boas vindas, que nos tinham dado; e porque êste é o ordinário modo com que nos recebem, e agora o fizeram em quantas Aldeias visitei, nesta e na Capitania de Pernambuco, só êste aponto para por êles se tirem os mais que em nada ficaram àquém, antes alguns avantajados. E tornando aos Índios desta Aldeia, se muito me consolaram com as mostras grandes do amor com que nos recebiam, muito mais o fizeram com as que depois deram da estima do que se lhes ensina de nossa fé, virtude e piedade cristã, porque sendo isto em conjunção da festa do Espírito Santo, orago da mesma Aldeia, foi para ver o fervor que em todos houve, e nenhum ficar sem que se confessasse, e comungassem os que a isso se admitem; e por não poderem os confessores acudir a todos como êles desejavam, ainda bem não era manhã já nos estavam em casa fazendo instância grande aos Padres línguas, não fossem à Igreja sem que primeiro eles se confessassem, porque como concorriam muitos Portugueses, arreceavam-se lhes tomassem o lugar mais próprio seu por então (como alegavam) por ser festa sua; e com esta primeira fôrça continuaram pela manhã e à tarde,

dois dias antes da festa e dois depois, até que finalmente não ficou nenhum sem alcançar o que queria, continuando pelas oitavas com visitarem a Igreja e assistirem nela por bom espaço, tempo, que segundo seu natural, houveram de gastar em brindes e folias de pouco serviço de Deus. A festa se fez com várias e bem ensaiadas danças de moços e meninos, com seus ditos em louvor do dia, duas prègações, uma em português, outra na língua brasil, vésperas e missa a dois coros, também cantada, **tudo com seu baixão, sacabuxa, frautas e charamelas**, que dentro na cidade não sei se se fizera melhor.”

REF.30 - 1614 (p.239)

Ânuia da Província do Brasil de 1614. Padre Sebastião Vaz. Bahia, 13 de junho de 1615.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XXXV, ff. 155-167v.

F. 158v. Colégio da Bahia.

"... Tam uero de disciplinorum piet.e, exquibq multi ad uarios religiosoru' / coetus abiere, de qß sodalitie Vndecim Milliū' Virginu' olim florentissimo ni- / hil noui, praeter communia, et literis iam tradita: nihilominus nostro / im templo decantatis Beati patris Jonatis solemniter uesperis duode-/cim post trienij curriculum philosophicum Laurea donati magna cu' [totiq, totis] / Ciuitatis gratulatione."

F. 159

"...Cumqß Pater Prouincialis de more pagos [inuiseret], leuca' cir-/citer unam [in, n'] [leuibus, lenibus] laetitiae argumetis obuiam eunti multi processere. / Ad pagum [pono] accedent patre, [Ecce] [tibi] uniuerſa multitudo, (aegrotos si / excipias) domo egreditur: antecedit cantorum ac tibicinum chorus: bipar-/titiqß omens uenientem hospitem medio excipiunt; alliumqß sublatis in ca'tu / manibq de more salutant; tunc Ecclesiam ingreditr' cu' uniuerso comitatu ani-/mi uolupetatem ex patris aduentu praese [ilegível, mau estado: ferente]: ibiqß cum symphonia ac psalmis / accept[ur]. [...] Quarum una Lusitanis hominibq ex uicinis locis con-/fluentibq altera uero Indorum [idiomate] habita est; apud quos sollemnis / est nos sese nimirum inuicem in hisce festiuitatibq inuitare; itaque / ex circum uicinis pagis omni musicorum genere laetisq. instrum.tis factam / processione ex omni sexu omniq aetate pagu' ubi festum pesagitr' / sub uesperu' ingrediuntu'."

Tradução:

F. 158v. Colégio da Bahia.

Nada sei acerca da piedade dos discípulos (muitos deles partiram aos diversos encontros dos religiosos) e acerca da outrora exuberantíssima Confraria das Onze Mil Virgens, além do habitual já relatado em carta. Igualmente foram agraciados com a láurea, em uma grande congratulação de toda a cidade, depois de cantadas com solenidade em nosso templo as doze Vésperas [*decantatis... uesperis duodecim*] do bem-aventurado padre [*Jonatis?*], ao fim do currículo de filosofia do triênio.

F. 159

Quando o Padre da Província fazia sua visita habitual, muitos vieram (de cerca de uma légua) ao seu encontro, dando brandas mostras de

contentamento. Deixo registrado que, com a chegada do padre na comunidade, eis que toda a multidão sai de suas residências, à exceção dos doentes. **Um coro de cantores e flautistas [*cantorum ac tibicinum chorus*] vem à frente.** Em dois grupos, todos recebem o visitante publicamente. Em meio ao canto [*in ca'tu*], saúdam com as mãos levantadas para o alto [*altumque?*]¹⁴⁴. Então adentra a Igreja com todo o séquito à sua frente que se alegra com a chegada do padre. Ali é recebido com sons harmoniosos e salmodiar [*cum symphonia ac psalmis*]. [...]. Uma delas é habitada pelos portugueses e pelos homens das redondezas; a outra pelos [*confluentibusque...Indorum?*]¹⁴⁵. Decerto, é tradição entre eles nos convidar de sua parte para estas festividades. E assim, realizada uma procissão das comunidades vizinhas com todo tipo de músicos e agradáveis instrumentos [*omni musicorum genere laetisq. instrum.tis*], [indivíduos] de ambos os sexos e de todas as idades adentram a comunidade ao entardecer, onde a celebração é realizada até o fim.

REF.31 - 1615? (p.392)

Informação do Colégio de Pernambuco. S/a. S/l, s/d [posterior a 1615].

Fonte: original do ARSI, Bras 5 I, f. 113.

P. 331

“Com 7 ou 8.000 Índios, repartidos em 5 Aldeias, nesta Capitania [de Pernambuco] e na de Itamaracá, se ocupam 12 Religiosos, 6 sacerdotes e 6 que o não são. Sua ocupação nelas é de cura de almas, administrando-lhes os Sacramentos do Baptismo, Penitência, Comunhão, Matrimônio e Extrema-Unção, e ensinando-lhes a todos a doutrina, todos os dias, duas vezes: **e aos filhos ler e escrever, canto de órgão, charamelas, frautas e outras coisas a que eles se afeiçoam.**”

REF.32 - 1615 (p.240)

Ânua da Província do Brasil de 1615. Padre Manoel Sanches. Bahia, 21 de maio [de 1616].

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XLII, ff. 191-196v. Cópia nos ff. 204-208v.

F. 196: Colégio de Pernambuco e aldeias.

"Imbrium inopia, quae fuit permagna omnes omnino arebant fructus, necessariu' negantes / uictum: uaria institutae supplicationes sunt, ad Dei exorandam clementiam, et in / alijs templis per horas quatuor, & uiginti uenerandu' Christi corpus onmniu' conspectibus de-/centi patuit cultu. Sed in his ipsis indubitam [praecipuit] palmam Deiparae sodalitiu' / ad excitandam mechanicorum pietatem in hoc Collegio nuper inchoatum. Nam statuta / die sodales praemissa scelerum expiatione, susceptoqß uitae cibo iugi precatione prae-/senti Domino astitere. [...] Diei, noctis qß horas suaue resonantia instrumenta mixtis / concentibus intersecabant: perpetuam nobiliorum militus cohors excubationem fecit."

¹⁴⁴ No original, *alliumque*.

¹⁴⁵ A transcrição carece aqui de checagem.

F. 196v. Idem.

“Breuem in pagos etiam centemus excursum, ne prolixa earunde’ repeti-
/tione reru’ offendantr’ aures. [...] Obseruandu’ interea sese offert, quod tanta
/ in strage incolumes seruati tibicines fuere donec B. Ignatijs festiuitate in /
Collegio artis suae exhibere peritiam: deinde abeuntes, eadem, qua ad pagu’
/ peruenerunt, luce simul omnes morbo succumberunt.”

Tradução:

Em razão da desmedida falta de chuva, todos os frutos secaram completamente, negando assim o alimento necessário. Diversas súplicas foram iniciadas, a fim de suscitar a clemência de Deus. Em outros templos, o venerável corpo de Cristo se manteve à vista de todos, por vinte e quatro horas, num belo culto. Nestes mesmos templos, a confraria da Virgem recebeu a indubitável palma, a fim de incitar a piedade dos trabalhadores, neste colégio, recém fundado. Estabelecido o dia, os irmãos proferiram a expiação dos pecados e tomaram o alimento da vida, colocando-se junto ao Senhor, na presente oração. [...]. O doce ressoar dos instrumentos [*suaue resonantia instrumenta*], misturado aos cantos [*mixtis concentibus*], atravessava as horas do dia e da noite. A companhia dos cavaleiros mais nobres manteve-se em perpétua vigília.

F. 196v – Tradução não realizada

REF.33 - 1615 (p.157-159)

Carta do Padre Manuel Gomes. S/l, 2 de julho de 1621.

Fonte: original na Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa y. 2.22.

Pp. 274-275

“Pareseo ao gouernador do Brasil e ao general darmada Alexandre de Mora serem necessarios Padres da Comp.a, e que sem elles não alquansaria S. Magd. o fim que pertendia pidiram encarisidamente ao P.e Prouincial P.o de Toledo Religiosos de nossa Comp.a propondo o muito seruisso que a D.a e a S Magestade fariam. Auianse oferecido Religiosos de outras Religiois p.a acompanharem ao general assi na pax como na guerra, mas elle affirmaua serem mais poderosas quatro palauras dos Padres da Comp.a, p.a com o gentio, que estaua pella parte dos franceses, que todas suas armas, e que assi o auia expirementado onze annos, que naquellas partes gouernaua, e no Rio Grande, quando desaposarão os franceses, que o tinham occupado. “Vendo o Padre Prouincial a instansia, que fasião consedeo ao Padre Dioguo Nunes, insigne lingoa do Brasil, e a mim p.a pregar e acodir ao que fosse necessario por auer la hereges e saber tambem a lingoa gentilica. Pediram mais leuassemos indios de nossas doutrinas, os quais com dificuldade se mouem a ir, donde não uão Padres. “Aiuntamos tresentos Indios, exercitados nas armas, que naquellas partes sam soldados de importancia, p.a a guerra e p.a nos acompanharem pellos pouos dos gentios **sendo necessario leuaua mais cantores que quantauão os officios divinos e canto dorgão, com frautas, charamelas e outros instromentos musicos**, e nas festas solenes representauão dialegos e ao deuino fasiam danças e folias p.a o que tambem leuaua mestre, e p.a que uendo os gentios tudo feito por indios de nossas doutrinas se afeisoassem a reseber nossa

santa fé e entendese que o mesmo fariamos insinuando seus filhos. “Partimos aos sinco de Oitubro de 1615 ... “A tarde disia as ladainhas, a que se achaua o general com toda a soldadesca, que respondião, remataua chamando em nosso fauor aos santos, a que os mercantes inuocão acrescentando N. B. P. Inacio comesando e acabando ao son das charamelas, que seruiam de sinal aos mais nauios darmada p.a fazerem o mesmo.”

P. 279: Chegada na Barra do Maranhão, depois de um mês de navegação, primeira missa e relato de práticas cotidianas.

“Tomada posse da fortaleza ordinou Alexandre de Mora que a pr.a missa que na Igreja se disese fose solene, o que fes com gosto de todos, rendendo as graças a Ds. pellos perigos de que nos liurou na uiaigem, e pellas pazes feitas tanto a nosso gosto, eu me aparelhei p.a pregar oferesendo p.o a pregasam aos Religiosos de S. francisco e de Nosa Snr.a do Carmo, a qual elles por então não aseitaram. Chegado o dia disse o padre frei Cosme de Nossa Snra do Carmo que elle estaua aparelhado p.a pregar, eu lho agardesi e **cantei a missa que foi de choros com charamelas frautas arpa e outros instromentos necessarios p.a a musica.**

(...)

“A tarde mandaua fazer o mesmo sinal, pregauamos outro sermão semelhante ao de pella menã, as auemarias se fazia o 3o sinal p.a aiuntar os mininos, que hiam em prosisam pello pouo cantando hum de nossa casa as orasois, respondendo os demais, recolhidos na Igreja lhes contaui um exemplo p.a elles se aproueitarem, e em sua casa o contarem aos parentes; O tempo, que restaua assisitamos as obras das Igrejas leuantando defronte della hua crux, e outras as entradas do pouo, cada qual pasaua de sincoenta palmos em alto, e p.a isto se fazer com solenidade as enramauão com flores e ramos graciosos. **“Auia musica de frautas, charamelas, e outros instromentos**, faziamos uma pratica das m. m. que por meio da S. Crux recebiamos de Ds. ...”

REF.34 - 1616 (p.241)

Ânuia da Província do Brasil de 1616. Padre Pedro de Toledo. S/l, 17 de agosto de 1617.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XLV, ff. 213-224v.

F. 215: Colégio da Bahia.

"... Beati parentis nostri / natalis magno apparatu, et uario [pistronatu', pistromatu'] genere, symphoni-/acorum concentu, et bellicarum machinarum boatu celebratus est / dies, quippe dux maximus, qua est in nostros beneuolentia, Recto-/ris hortatu Ignatium militia, adlegit patronum, ergo omnium / tu' ciuiu' tu' suburbanoru' militu' generalis facta est recentio, in / area pp [abrev: propter (proximo)]collegium ad id muneris [pacco'moda, pauo'moda], [...] Faceo duces ipsos gausapinis uestibus decoros, ex uesparu', et missae / solemnitati in templi sacello assistentes; praetereo eqtes solitis ludis / incredibilem multitudine haud semel recreantes, nocturnasqß tene/bras ignitis facibus ad tibiariu' concentum concursantes, missos facio / scolasticos ea similitudine, [qt, qf] supra significaui certamen ementi-/tis p'fectoru' psonis, imitantes, ut merito labore fides, ac tandem / positus psonis militum more turmas agentes mira ciuitatis ille ce / bra, et

applausu."

Tradução:

F. 215: Colégio da Bahia – tradução não realizada

REF.35 - 1617 (p.530-534)

BERETTARI, Sebastiano. Vida do padre José de Anchieta. Lion: Horácio Cardon, 1617.

LIBRO Tercero de la Vida del Padre Joseph de Ancheta de la Compañía de Iesvs.
CAPITVLO II. Las misiones que los Padres de la Compañía hazen en el Brasil, y el modo con que enseñan a los Indios.

P. 150

Siguiese a la Missa vna breue declaraciõ de la Doctrina Christiana, y concluyda esta vanse los otros Indios, y los niños se recogen a sus escuelas; donde segun la capacidad de su edad vnos leen, o escriue, otros depreden cãto, o el llano, o el de organo. **Muchos en vez de nuestros instrumentos musicos se adiestran a tocar sus flautas; y assi se celebran las Missas, y processiones con musica de voces, y de instrumentos.**

REF.36 – 1617-1619 (p.242-243)

Carta triênia do Brasil de 1617 a 1619. Padre Simão [Pinheiro]. S/I, 11 de abril de 1620.

Fonte: original no ARSI, Bras 8 I, doc. XLVI, ff. 226-249v.

F. 229v: Aldeia de São Sebastião, Bahia.

"... Naturae concessit spectatae longo usu pro-/bitatis Inda, et ut uita multaru' illuxit exemplo uirtutum, sic illus-/tris, et piaie plenus uoluptatis ius obitus fuit. Nam claro recreata / est angeloru' aspectu, dulciqß exhilarata concentu, quam tibiaru', can-/toru' qß, cu' Ecclesia sacra celebrant, harmonia' longo superare inter-/uallo, affirmauit."

Tradução:

F. 229v: Aldeia de São Sebastião, Bahia – tradução não realizada

REF.37 - 1620 (p.244)

Ânua da Província do Brasil de 1620. Padre Inácio Taveira. Bahia, 1º de fevereiro [de 1621].

Fonte: original no ARSI, Bras 8 II, doc. LVII, ff. 274-280v.

F. 276

Ad 1am noctis facem initium sumpsit multo, ac uario sulphurei pulueris arte elaborato / igne, eodem tempore mulis pictarum lucernarum ignibus totum collegium ardescere / uidebatur. [...] Haec, stata solem-/nitati dies excepit, luce sua nostri templi parietes, uario peripetasmate figuris [at]qß / ac coloribus adornatos ostendens; in eo sacrum alterno a' choro cantu, et suaui instru-/mentorum concentu fuit concelebratum; in solito posteuangelium missae interuallo, / noster concionatur clariora Beati francisci opera,

sublimiora q̃s miracula ipsis sa-/crae paginae illustratae exemplis, cupiosae audientiu' turbae erudite inculcauit. [...] Hinc paratis iam rebus, tridua ante praecipuo hono-/re calendam diem inter ad huc dubiam matutini temporis lucem, hilari nunc bom-/bardarum, nunc tibicinum suauiter perstreptentium sonitu, in media, lata q̃s pla-/nicie circi, qui collego adiacet, instar castelli affabre elaborati, unius

F. 276v

noctis opus, prodigiosa appauit moles: [...] / "Hunc diem sunt anteactos, aliquantulu' tamen largior, diuersitate q̃s conspicuus / finiit artificiosus ignis. [...] Missae tunc sacrificium ab eiusdem Diui Benedicti religioso / coetu, Abbate in Societatis et Diui laudes magnifice concionante, cantibus solemniter fuit / prosequutum; per urbis plateas interea ad solis usq̃s occasu' festiuae uagabantr choreae, / quibus ubiq̃s agitabatur gaudium, et laetitia, huic multiformi artefacti ignis immensi-/tate, nocte cumulus accessit."

Tradução:

F. 276

Quando teve início a iluminação noturna com a esmerada produção de muitos e variados fogos de artifício, todo o colégio parecia arder com a grande quantidade de fogos de luzes coloridas. [...] Seguiu-se o dia fixado para a solenidade, revelando com sua luz as paredes do nosso templo adornadas com uma tapeçaria de figuras e cores variadas. Ali, o culto foi celebrado pelo coro com canto alternado [*alterno a' choro cantu*] e pela suave harmonia dos instrumentos [*suau instrumentorum concentu*]. No costumeiro intervalo da missa após [a leitura] do Evangelho, nosso pregador inculcou com erudição na numerosa multidão de ouvintes as mui ilustres obras do bem-aventurado Francisco e os mui sublimes milagres, usando os exemplos da gloriosa Sagrada Escritura. [...] Após isso, feitos os preparativos por três dias antes das calendas, com distintas honras, entre a até agora nebulosa luz da manhã, **ora com o alegre som das bombardas e dos flautistas que soavam suavemente** [*hilari nunc bombardarum, nunc tibicinum suauiter perstreptentium sonitu*], uma prodigiosa multidão surgiu no meio de um amplo platô, circular e adjacente ao Colégio, parecido com uma fortificação feita por um artesão, trabalho de uma única noite.

F. 276v

No decorrer deste dia, embora apenas um pouco maiores, os fogos de artifício terminaram vistosos pela sua diversidade. [...] O sacrifício da missa foi acompanhado solenemente com cantos [*cantibus solemniter fuit prosequutum*] por um grupo de beneditinos, enquanto o abade [os] acompanhava cantando em louvor [*laudes magnifice concionante*] à Sociedade e a São Bento. Enquanto isso, alegres coristas [*festiuae...choreae*] vagueavam pelas vias da cidade até o pôr do sol. Por toda parte, havia contentamento e alegria, culminando, à noite, com o espetáculo grandioso e variado de fogos de artifício.

REF.38 - 1671 (p.261)

Ânua da missão do Maranhão de 1671. Padre João Felipe Bettendorf. São Luís, 15 de janeiro de 1672.

Fonte: original no ARSI, Bras 9, doc. XLI, ff. 298-305v.

F. 301v

“... Initis his pacis conditionibus publicum / instrumentum composui deminoque Gubernatori obituli, qui illu[m,d] / subsignauit, ac tum coacto [Prolatonim] Religionum, ac senatorum / primariorumque status [rirorum] coetu, in Palatio suo, conditiones / illas me [Prazide, Praeside, Brazile] (Societati Nostr[os,ae] sibi amicissim[is,ae] honoranda gratia) et / Patre Petro de Pedroza Indorum allorum, Augustini inquam Principalis / maxime generi familiarissimo, interprete iuramenta in solemni forma / data excepit: ac [tum], [me] consulente, eundem Patrem Petrum de Pedroza / cum insigni tibicine ac militibus, timpanista etiam, ac omnibus / ad agros excolendes instrumentis deniq[ue] pano, tabaco [senbeta], et / uino ad [usto] probe instructum misit in Itapecum, ubi duct [illae, illud] / nationes barbar[ae, as] stationem suam fixerant, ut illu inter tubarum / ac timpanorum strepitus, bombardarumq[ue] explosiones, perpetu[a] [p,f]acis / conditiones publicarentur.”

Tradução:

Iniciadas tais negociações de paz, redigi um documento público e [o] apresentei ao Sr. Governador, que o subscreveu. E então, quando foi convocada a assembleia dos prelados religiosos, dos senadores e dos homens de elevada condição, foi reunida a assembleia em seu Palácio. Sob a minha presidência e do Padre Pedro Pedroza, intérprete dos outros índios, refiro-me àquele amigo íntimo da família do Prior Agostinho, recebeu os juramentos prestados em forma solene. [...]. **Por minha recomendação, enviei o mesmo padre Pedro Pedrosa, com um excelente tocador de tibia [cum insigni tibicine], soldados, um tocador de tímpano [timpanista], todos os tipos de instrumentos para cultivar a terra, roupas, tabaco, [senbeta?], vinho [ad {usto} probe instructum]¹⁴⁶, para Itapecuru**, onde foram levados aqueles povos bárbaros se detiveram, a fim de que as condições de uma paz duradoura ali fossem tornadas públicas, entre os estrépitos das tubas e dos tímpanos [inter tubarum ac timpanorum strepitus] e explosões das bombardas [bombardarumque explosiones].

REF.39 - 1672 (p.542-545)

VASCONCELOS, Simão de. Vida do venerável Padre José de Anchieta.

Lisboa: João da Costa, 1672.

“CAPITVLO VI. Do grande espirito de missoens de Ioseph, & dos fauores extraordinarios, que nellas fazia o Ceo: especialnente da canoa perdida, de que escapou com milagre: e de outra virada de que sahio sem se molhar, nem seu Breuiario.”

Pp. 162-163.

“[‘Modo de ensinar os Indios em suas Aldeas.’] O modo com que os primeiros missionários ensinam os Indios já bautizados, ou cathecumenos, & redusidos à Aldeas sugeitas à Republica, he o seguinte. Rompendo a manham em se ouuindo pella Aldea o sino, que tange à Missa, todos os meninos se vam ajuntar na Capella mor da Igreja aonde postos de joelhos,

¹⁴⁶ A transcrição carece aqui de checagem.

em coros iguais, entoam em voz alta louvores de Iesu, & da Virgem: dizendo os de hu coro: Bendito, & louuado seja o santissimo nome de Iesu, & respondendo os do outro, & o da bem auenturada Virgem Maria may sua pera sempre. Amem. E logo todos juntos dizem. Gloria Patri, & Filio, & Spiritu sancto. Amem. E nisto continuam até chegar a Missa: chegada esta, ouuena cõ silencio, & acabada ella idos os mais Indios esperam elles no mesmo lugar o Religioso, que tem cuidado delles, o qual lhes ensina as orações da doutrina Christã, em voz alta, & apoz esta, da mesma maneira os misterios de nossa santa fé, em dialogo de perguntas, & respostas, (composto pera esse effeito em lingua do Brasil) da santissima Trindade, criação do mundo, primeiro homem, Encarnação, Morte, Paixão, Ressurreição, & mais misterios do Filho de Deos, do Iuizo vniuersal. Limbo, Purgatório, Inferno, Igreja Catholica, &c. E ficam tam destros estes meninos, que ensinam depois aos pais tem sua doutrina particular, todos os dias santos, &

P. 163

Domingos, na mesma Igreja com praticas sobre ella, acabada a doutrina tomam a dizer os meninos a coros: louuado seja o santissimo nome de Iesu, respondem os outros, & o da santissima Virgem Maria may sua pera sempre. Amem. E logo esperam que os mandem, & vam todos juntos a suas escolas aler, escreuer, ou cantar: Outros ã instrumentos musicos, segundo o talento de cada hum. E saem no canto & instrumentos tam destros, que ajudam a beneficiar as Missas, & procissoens de suas Igrejas, com a mesma perfeição que os Portuguezes. Nestas escholas gastam duas horas da menham; outras duas da tarde.

P. 164.

“[‘Sam afeiçãoados à musica’] Hé muito pera louuar a Deos, ver nesta gente o cuidado com que os já Christãos acodem a celebrar as festas, & ofícios diuinos: Sam afeiçãoadissimos à musica, & os que sam escolhidos dos Padres pera cantores da Igreja, prezamse muito do officio, & gastam os dias, & as noites em aprender. **Saem destros em instrumentos musicos, charamelas, frautas, trombetas, baixões, cornetas, & fagotes; com eles beneficiam em canto de organ vesporas, completas. Missas, procissoens tam solemnes, como entre os Portuguezes.**

REF.40 - 1676 (p.171)

Carta do Padre João Felipe Bettendorf ao Padre João Paulo Oliva, Prepósito Geral da Companhia. Maranhão, 15 de novembro de 1676.

Fonte: original no ARSI, Bras 26, doc. XXIV, f. 40.

“In Noua Residentia Immaculatae Conceptionis / ad fluuium do Pindare, quinque dierum itinere ab urbem / dissita nemo residet [cunstanter] [ac din]. eam coeptam 80 capitibq / auxit P. Joannes Maria [Gessoris]. Petrus Pereira illius successore / ad alios esylius educendes legatas emissit. Me illi succedente Venem[trecho destruido] / anim[ae] septuaginta sex, quas cimbris et cumeatu necessario ad huc / longe dissitus adduci [iussi]. in pago, aduentantes faustis puerorum / obuam procedentium, inter tubis ac tibiaram sonitus acclamationib[q,s] / iuxta templum omni inspectante populo excepi.”

Tradução:

Ninguém reside permanentemente ou por muito tempo na nova residência da Imaculada Conceição, às margens do Pindaré [*do Pindare?*], à distância de cinco dias da cidade. Padre João Maria [*Gessoris?*] ampliou-a em 80 pessoas, depois de sua fundação. Seu sucessor, Pedro Pereira, enviou [*ad alios esylius educendes legatas?*]¹⁴⁷. Quando o sucedi [*Venem?*] [...] ¹⁴⁸ 76 almas, que ordenei que fossem trazidas para cá de muito longe, com sinos [*cimbis*] e as provisões necessárias. **Na comunidade, recebi os que chegavam, alegres com a acolhida dos meninos que lhes vinham ao encontro, em meio aos sons das tubas e das túbias [*inter tubis ac tibiurum sonitus*] e das aclamações, com todo o povo observando, diante do templo.**

REF.41 - 1698 (p.440-459)

Crônica da Missão do Maranhão. Padre João Felipe Bettendorf. S/ [Maranhão], 25 de maio de 1698.

Fonte: original não localizado. Segundo a publicação, “é a Chronica impressa agora pela primeira vez em sua integra, aproveitada uma cópia que da existente na Torre do Tombo foi obtida por Gonçalves Dias. Ignora-se onde pára o original, si por accaso não se extraviou.” O IEB possui cópia manuscrita de alguns trechos na coleção Yan de Almeida Prado, com o título “Chronica / da / Mihsão da Companhia de Jesus / em o / Estado de Maranhão / pello Padre / João Phelippe Betendorff / Missionario antigo / da mesma Missão / Tomo 1o. / Dedicado a N. S. da Luz.”

“LIVRO 30. DO QUE OS PADRES OBRARAM DESDE O ANNO DE 1655 ATÉ O ANNO DE SUA PRIMEIRA EXPULSÃO, EM 1661.”

CAPITULO 110. VISITA O PADRE SUBPRIOR ANTONIO VIEIRA A MISSÃO DE S. FRANCISCO XAVIER SITA NA SERRA OU MONTES DE YBIAPABA.

P. 123

“Logo que os Padres Missionarios e indios da aldêa souberam que vinha o Padre Subprior Antonio Vieira, o foram receber ao caminho com os Principaes com muita festa e danças dos meninos, **e assim o acompanharam até a egreja onde se repicou sino, tocando os Tabajaras Pernambucanos suas charamellas e frautas;** feita a oração, recolheu-se o Padre Subprior para sua casa dos Padres, onde vieram dar-lhe as boas vindas, trazendo-lhe suas fructas, e mais putabas, conforme seu costume;...”

“LIVRO 4º. LEVANTAMENTO DO POVO DO MARANHÃO E PARÁ CONTRA OS PADRES DA COMPANHIA DE JESUS, EU QUANTO SE INSTITUE A MISSÃO DO RIO DAS AMAZONAS COM MISSIONARIOS E RESIDENCIA EM OS TAPAJÓZ.”

“CAPITULO 15º. CHEGA O PADRE FRANCISCO VELLOSO COM SEUS COMPANHEIROS AO MARANHÃO, E MANDA O PADRE SUPERIOR, EM MEU LOGAR, MANOEL NUNES SUPERIOR DO PARÁ, E CHAMANDO-ME A MIM, PARA SER SUPERIOR DA CASA DO MARANHÃO”

¹⁴⁷ A transcrição carece aqui de checagem.

¹⁴⁸ Trecho destruído, segundo consta do original.

P. 224

“... ás mais aldêas todas [de São José, São Gonçalo e a dos Guajarás], assim da ilha como Itapecurú, corria com grande perigo e incansavel zelo o Padre Gonçalo de Veras, umas por terra, outras por mar, **não tendo outros remeiros que os rapazes que lhe serviam e tocavam as flautas do tempo do sacrificio da Missa, por ser um delles Tabajara da serra, que sabia tocar, e ter alem destes uns indios chameleiros da mesma nação, com um indio velho, mestre de todos, o qual morava em a aldeia de S. José.**”

“LIVRO 5º. DO QUE SE OBROU DO ANNO DE 1667 ATÉ O ANO DE 1684”

“CAPITULO 8º. VAE O PADRE JOÃO MARIA GORSONY COM O IRMÃO MANOEL RODRIGUES E DESCE BOA PARTE DOS GUAJAJARAS DE SEU SERTÃO PARA A RESIDENCIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO IMMACULADA, SOBRE O RIO DO PINARÉ E ALDÊA DE CAYRITIBA.”

Pp. 270-272

“Veio a isso o padre João Maria e lhes deu palavra de lhes fazer cumprir estas suas condições sem nenhuma fallencia. Com isso se embarcaram, poucos dias depois, em boa quantidade, com suas mulheres e filhos em canoas que se tinham deixado no porto á vinda e outras ligeiras, que fizeram para este effeito com toda a pressa. Não é crível quanto padeceram os Padres durante a jornada [entre 1670 e 1673], com tanta gente que levaram a seu cargo. **O Padre João Maria, para alegral-os pelo caminho, lhes tocava uma gaitinha, que toca perfeitamente bem por solfa,** e o irmão lhes dava de comer por suas proprias mãos, com que lhe pegaram as bobas de umas creanças, das quaes se bem se curou depois, comtudo ficou muito mal tratado dellas até o presente.

“Tinha o Padre João Maria dado ordem aos da aldêa, que o viessem encontrar com canoas e mantimento e assim o cumpriram; com que nada lhe faltou para chegarem á sua aldêa onde foram recebidos com grande alegria e festa, e tendo sido levados primeiro para a egreja para darem graças a Deus com um Te Deum Laudamus, foram repartidos pelos ranchos de seus parentes até em outra occasião podel-os accomodar melhor. [...]

P. 271

[...] Acharam-se estes primeiros [Guajajaras de Cayritiba] tão bem onde estavam, que avisados seus parentes em o sertão, vieram uns oitenta, entre grandes e pequenos, por terra, tendo-se já ido o Padre João Maria para o Pará, e estando eu em seu logar, enquanto como reitor do collegio, e tinha ido a visitar a aldêa por um pouco de tempo, fui recebel-os com trombetas ao porto e os levei com fésta á egreja, e dahi, depois de rezar em alta voz o Te Deum, tomei-os em rol e fui repartindo por seus parentes que logo os agasalharam e vestiram a seu contento. [...] **O Padre João Maria os ensinou a tocarem a gaitinha, e assim affeioadissimos a este genero de instrumento os fez, e estão tocando noites e dias, estando des-**

P. 272

occupados; não ha duvida que um dos meios para entretel-os e affeioal-os a ficar e estar com os Padres, é ensinal-os a tocar algum instrumento para suas folias em dias de suas festas em que fazem suas procissões e dansas, levando deante de si a imagem da Virgem

Senhora Nossa, cantando alternativamente: Tupá cy angaturana, Santa Maria Christo Yàra.”

REF.42 - Século XVII (p.460-461)

Da fundação do Colégio do Rio de Janeiro. S/a [Padre Antônio de Mattos].

S/l, s/d [Rio de Janeiro, séc. XVII].

Fonte: original no ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, Busta 202 / 1587 A.

F. 22v. Título: “Societatis nostrae aliquot pié, glorio-/sé é uita descedunt. Cap. 9m.”

Ff. 22v-23

“Jam uero ex nostro Januarensi Collegio, qui primus / mo[r]iens in illam uiuentium, ut credimus, terram abijt, fuit / Pater Antonius Rodericus. Hic ex Paraguây, Carijorum-/que terra in Diui Vincentij Praefecturam ueniens, ibinos-/trorum consuetudine allectus Societati nostrae nomen / dedit; magnosq[ue] fecit in Religione progressus; praecipué / ueró Indorum boni studiosi[ss]imus fuit, multumq[ue] illorum / in Bahia pagis ad fidei conuersionem inuit, ac miri-/ficé diuinum prouexit cultum. Erat enim non solum /

F. 23

Brasilicae linguae, sed etiam musicae, necnon tibicinij bené / peritus; quibus plurimos Brasiles instruxit pueros; at-/que ex eo ueluti seminario ad caeteros in Brasilia In-/dorum Christianorum pagos uscibus, tibiisq[ue] canendi sci-/entia permanuit. Quarum rerum suauitate delini-/ti Barbarorum animi plurimum ad deuotionis sensum, / dignéq[ue] de diuinis concipiendum rebus profi[er]unt, erint]./ “Itaq[ue] propterea Pater Antonius Rodericus in / magno à Brasilibus Indis pretio habebatur. Ob idq[ue] á Pa-/tre Visitatore Azeuedio in Ianuariam Coloniam traduci-/tur, ut caelestis doctrinae armonia, et cantus suauitate effe-/ratos illos Tamoyarum animos mansue faceret. Quò postq[ue] / peruenit frequens erat cum Indis, quos Gubernator Mendus / de Sà ab Spiritus Sancti praefectura socios belli contra / Tamoyas sibi aduinxerat. Quo labore quinquagesim-/mo secundo aetatis suae anno, decimo quarto á Religionis / ingressu, unoq[ue] tantum ab aduentu in Flumen Ianuarium / transacto, nouem erectis templis, quae in diuersis Indorum / pagis diuino numini aedificauerat, ultimam uitae periodum conclusit.”

Tradução:

Ora, do nosso Colégio do Rio de Janeiro, o primeiro a partir, já perto da morte, para aquela terra de seres vivos, cremos nós, foi o Padre Antônio Rodrigo. Ele foi do Paraguai e da terra dos Carijós para a prefeitura de São Vicente e, lá, segundo a nossa tradição, escolheu e deu um nome a nossa Sociedade. Fez grandes progressos no âmbito da Religião: foi, sobretudo, extremamente zeloso do bem dos índios e, nas aldeias da Bahia, fez grandes avanços¹⁴⁹ [*inuit*] na conversão da fé, levando extraordinariamente adiante o culto divino. **É que era um bom entendedor não apenas da língua brasileira, mas também de música, inclusive da arte da tibia [*necnon tibicinij bené peritus*]. Ensinou-as a inúmeros meninos brasileiros, e, desse celeiro, por assim dizer, difundiu-se no Brasil,**

¹⁴⁹ Lendo-se *inuit* em lugar de *inuit*.

pelas aldeias dos índios cristãos, o conhecimento do tocar as * e as túbias [tibiisqß canendi scientia].** Os espíritos dos bárbaros, profundamente cativados pelo encanto delas [sc. de tais instrumentos], ficaram adequados para um sentido de devoção e ter concepções dignas acerca das questões divinas. “Por conta disso, então, o Padre Antônio Rodrigo era tido em alta conta pelos índios brasileiros. E foi por isso que foi levado pelo Padre Visitante Azevedo para a colônia do Rio de Janeiro: para amansar os espíritos daqueles tamoiros, elevados pela harmonia da doutrina celeste e pela doçura do canto [*cantus suauitate*]. Depois de chegar lá, estava sempre em contato com os índios que o governador Mem de Sá aliciara da prefeitura do Espírito Santo como aliados de guerra contra os tamoiros. Com tal serviço, aos 52 anos de idade, 14 desde que ingressara na Religião e apenas 1 depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, com a ereção de nove igrejas, que construía em diversas aldeias indígenas em honra ao nume divino, encerrou o último período de sua vida”.

REF.43 - 1717 (p.463-468)

Anacefaleose ou narração da solenidade pela beatificação do Padre João Francisco Régis, da Companhia de Jesus. Frei Bartolomeu do Pilar.
Pernambuco, 31 de outubro de 1717.

Fonte: original no ARSI, Bras 10 I, doc. XXIX, ff. 136-173.

Colégio da Bahia:

F. 145

“Sequenti luce, cum primi vix caeperant aurore radis perstringere / montium vertices, [f]ervere rursus campanae in consuetos plausus, ac totum cre-/ pare forum creberrimis tormentorum displosionibus, parcente nunquam auribus / tubarum murmure, stridore fistularum, et aliorum instrumentorum tumultu, / quae simul audita geminabant animorum laetitiam misturâ vocum, et ipsâ so-/ ni confusione. Eadem ex adverso praestabant Carmelitani Patres, qui mini-/ mae nostrae Societatis causam hac fecerant in parte suam, non sanctâ minus, / quam pertinaci aemulatione tanquam è specula observantes Nostratum vias, / ut per eadem vestigia graderentur. / “Longe ante constitutam horam ad inchoandum solemne sa-/ crum jam templum nostrum subierat tota simul eorum communitas, reli-/ giosam Familiam ducente cruce, quam in altum erectam, pretiosèqu[a] ornatam, / more suo praeferiebant. Comitantibus Nostris in templum recepti, ubi jam / populi venerationi expositum fuerat divinum Eucharistiae Sacramentum, ceci-/ nêre flexis genibus hymnum = Tantum ergo = tam dulci vocum, tanque sua-/ vi concordia, ut cygnos diceret ad fluentia gratiae modulantes./ “Consueto tempore solemni sacro initium fecit R. Pater / Provincialis sub iis, quas sibi, ac Sociis ex templo suo asportari jusserat, auro / simul et serico ad omnem elegantiam intertextis vestibus. Quid cantorum / peritiam, et suavitatem, quid numerum referam? Quid musicorum instrumen-/ ta...”

Ff. 145v-146

“Paulò postquam amotae sunt mensae, secunda sonuit post me-/ ridiem hora; extemplòque, festiuè crepitantibus cymbalis, è monasterio suo / ad templum se nostrum contulit splendidissima Benedictinorum Patrum / Familia; ubi statim religiosa comitate a Nostris excepta, hinc ad aulam / interiorem

Collegij deducta est, ibique morata, donec sol instituendis ve-/speris apti temporis admoneret in occasum paulò decluior. Sericis, et rigen-/tibus auro uestibus, quas secum detulerant, vbi commodè visum fuit, vesper-/

F. 146

tinias preces inchoarunt vix credendâ pompae ostentatione, vel ad numerum mi-/nistrorum, et symphoniae nouitatem respiceres, vel ad cantorum selectissimo-/rum copiam, et concordem musicorum instrumentorum in quatuor choros digestam multitudinem. “Administrantibus officium praefuit Reuerendissimus Pater / Provincialis, adstantibus duobus Excellentissimus Proregibus cum Illustris-/simo Vrbis Archipraesule. Post habitas insolito splendore Vesperas, quibus / etiam interfuerat augustissima Patrum Carmelitanorum Familia, inter mu-/tuas gratulationes demini sunt omnes, crepantibus interea bellicis machinis, / et jam propè ad fastidium obtundentibus aures cymbalorum tinnitibus, / fistularum murmure, tubarum clangoribus.”

F. 147v

“Vix ergo prima fax noctis occidenti soli parentauerat, / cum cymbalis crepitantibus, gementibus tubis, sonantibus fistulis, laboran-/tibus uno, eodemque tempore bellicis machinis, mille ignibus rutilare IESUi-/tica Domus, et turrium caepere fastigia. [...]

F. 160v

“...Tibialium loco ex / aùura candidissima cothurnos suffecerat, quos aureo textu venustissimè di-/scriminaverat.”

Ff. 161v-162

“Postremae omnium religiosae Familijs, Clerusque oblongo, / duplicato ordine promiscuè gradiebantur. [...]. Sacrosanctam hostiam ponè se-/quebantur excelentissimi Proreges, cum innumera populi multitudine, strepen-/

F. 162

tibus aere campano turribus, totoque interea foro symphoniacis tibiis, clan-/gentibus tubis, et creberrimis tormentorum bellicorum displosionibus reboan-/te.”

Tradução:

No dia seguinte, quando os primeiros raios da aurora mal começavam a tocar os cumes dos montes; [e] os sinos [*campanae*] se agitar de novo em suas badaladas costumeiras [*in consuetos plausus*]; **[e] toda a praça ressoar com as frequentíssimas explosões dos canhões [*tormentorum displosionibus*] (sem poupar os ouvidos o murmúrio das tubas [*tubarum murmure*], o estridor das flautas [*stridore fistularum*] e o estrépito dos outros instrumentos [*aliorum instrumentorum tumultu*], que, quando ouvidos em conjunto, aumentavam a alegria dos espíritos com a mistura de vozes [*misturâ vocum*] e a própria combinação dos sons [*ipsâ soni confusione*]);** do outro lado, os Padres carmelitas garantiam isso assumindo, como sua, a causa de nossa tão humilde Sociedade e observando, como que de um mirante, os nossos caminhos, para seguirem os mesmos passos [dos nossos], com uma emulação ao mesmo tempo santa e perseverante. Muito antes da hora marcada, toda a comunidade deles já chegara em grupo ao nosso templo, para a realização

da solene cerimônia, e, com uma cruz à frente¹⁵⁰, mostravam, segundo o seu costume, a família religiosa voltada para o alto e belamente ornada. Acompanhados dos nossos, [eles foram] recebidos no templo, onde o Divino Sacramento da Eucaristia já fora exposto para a veneração do povo, [e] cantaram [cecinêre] de joelhos o hino “Tantum ergo” com tão suave e doce harmonia de vozes [*tam dulci vocum, tanque suavi concordîâ*], que se poderia dizer que eram cisnes cantando [*modulantes*], com muita graça¹⁵¹. No momento habitual, o Reverendíssimo Padre da Província deu início à solene cerimônia [paramentado] com vestimentas confeccionadas em ouro e seda, as quais ordenara que fossem trazidas de seu templo para si e seus colegas, tendo em vista todo o seu requinte. O que poderei dizer acerca da perícia e da suavidade dos cantores [*cantorum peritiam, et suavitatem*]? E de sua harmonia [*numerum*]? E dos instrumentos dos músicos [*musicorum instrumenta*] [...]

Ff. 145v-146.

Pouco depois, as mesas foram retiradas, e soaram as duas da tarde. Imediatamente, a ilustríssima família dos Padres beneditinos se dirigiu de seu mosteiro ao nosso templo, fazendo retinir os címbalos [*cymbalis*] festivamente; logo que foi recebida com religiosa cordialidade pelos nossos, ela foi guiada dali ao salão interior do Colégio e lá permaneceu até que o sol, já quase se pondo, advertisse sobre o momento apropriado para o início das Vésperas. Com vestes de seda e hirtas de ouro que haviam trazido consigo, começaram, quando lhes pareceu conveniente, as preces vespertinas, com uma ostentação e pompa quase inacreditáveis, caso se atentasse para o número de ministros, a novidade da harmonia [*symphoniae nouitatem*], a copiosidade de seletíssimos cantores [*ad cantorum selectissimorum copiam*] ou a concórdia dos inúmeros instrumentos musicais distribuídos em quatro coros [*concordem musicorum instrumentorum in quatuor choros digestam multitudinem*]. O Reverendíssimo Padre da Província presidia o ofício, acompanhado por dois excelentíssimos Vice-Reis¹⁵² e pelo ilustríssimo Arcebispo da cidade. Depois da realização das Vésperas com insólito esplendor – de que também participara a nobilíssima família dos Padres Carmelitas –, todos se encontravam em meio a mútuas ações de graça ao Senhor, enquanto as máquinas de guerra rangiam e, já beirando o fastídio, **os címbalos perturbavam os ouvidos com seu retinir** [*obtudentibus aures cymbalorum tinnitibus*], as fístulas com seu zumbido [*fistularum murmure*] e as tubas com seu clangor [*tubarum clangoribus*].

F. 147v.

Mal o primeiro brilho da noite fizera uma oferenda ao pôr-do-sol, com o retinir dos címbalos [*cum cymbalis crepitantibus*], com os lamentos das tubas [*gementibus tubis*], com os sons das fístulas [*sonantibus fistulis*], com os sofrimentos das máquinas de guerra, em um único e mesmo momento, o resplandecer da casa dos jesuítas começou a tomar com mil fogos as extremidades das torres¹⁵³[...].

¹⁵⁰ “ducente cruce” ?

¹⁵¹ “ad fluentia gratiae” ?

¹⁵² “proregibus” ?

¹⁵³ “o resplandecer... torres”. A transcrição carece aqui de checagem.

F. 160v. – tradução não realizada.

Ff. 161v-162.

As últimas religiosas de todos e o clero com suas famílias¹⁵⁴ avançavam em duas longas fileiras sem distinção. [...] Atrás da sacrossanta hóstia, seguiam os excelentíssimos Vice-Reis com uma enorme aglomeração do povo, com sinos de bronze [*aere campano*] ressoando pelas torres enquanto isso, **toda a praça ressoa com a harmonia das túbias [*symphoniacis tibiis*], o retumbar das tubas [*clangentibus tubis*] e as frequentíssimas explosões dos canhões de guerra [*tormentorum bellicorum displosionibus*].**

REF.44 - 1741 (p.299)

Ânua da Província do Brasil de 1741. Padre José Nogueira. Colégio da Bahia, 1º de janeiro de 1742.

Fonte: original no ARSI, Bras 10 II, doc. LXI, ff. 399-402. Cópia nos ff. 407-410.

F. 399v: Colégio da Bahia. O texto é metafórico: triunfo do rito romano na Bahia, capital da Província.

“... Romanis denique pompis in hac [sui-] / triumphantis Imperii felicitate [adamussim] praelusurus, duplice tibicinum ordine festiuis Ecclesiae nostrae diebus , et ipsi-/us Rectoris Laudibus Suauiter occinentium, Collegium exornauit. Ne tamen hilari tanti triumphi gloriae feralis / tuba [deesset], quae et ad Triumphantis Ducis aures horribili clangores, ueterum de more, intonare = memento [te] esse / mortalem =; et desideratis Sociorum manibus funebri naeniâ parentaret.”

Tradução:

Por fim, preparando-se para as pompas romanas, nesta sua felicidade do Império triunfante, nos dias festivos da nossa igreja, **ele adornou com uma dupla fileira de tocadores de tábua [*duplice tibicinum ordine*] e com os louvores ao reitor daqueles que cantavam suavemente [*suauiter occinentium*]**, para que a tuba feral [*feralis tuba*] não faltasse à alegre glória de tamanho triunfo e a fim de que ela entoasse [*intonare{t}*], à moda dos antigos [*ueterum de more*], num terrível clangor [*horribili clangores*]¹⁵⁵ “Lembra-te de que és mortal”, e para aplacar com nênia fúnebre os saudosos manes dos aliados.

REF.45 - 1746 (p.550-554)

BARROS, André de. Vida do Apostólico Padre Antônio Vieira. Lisboa: Nova Oficina Silviana, 1746.

“VIDA Do Apostolico Padre ANTONIO VIEYRA Da Companhia de Jesus. Livro V.” Pp. 522-523

“XVII. [‘Quanto introduz para este fim’ (o culto divino no Maranhão)] Com o mesmo zelo procurava por outros modos augmentar o culto da Religião;

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Lendo *clangore* em lugar de *clangores*, isto é, *horribili clangore*.

porisso até o Mysterio do Nascimento de Christo lhes representava no Presepio, mandando hir todas as imagens, e figuras necessarias áquella ternissima exhibição dos dias do Natal. Introduzio-lhe tambem procissões: e

P. 523

porque aquellos Gentios se levão muito das exterioridades, e são muito inclinados aos seus bailes, mandou-lhes hir para as festas, Missas, e procissões, muitas frautas, e charamelas, cascavéis, e outras invenções innocentes, para que viessem não ser triste a Fé de Christo."

REF.46 – 1759 [referente a 1612] (p.487-495)

História da Companhia de Jesus na extinta Província do Maranhão e Pará.

Padre José de Moraes. Colégio do Pará, 1759.

Fonte: segundo Leite (História, vol. 8, p. 382) o original encontra-se na Biblioteca de Évora, cód. CXV/1-27, f. 771 pp.

"CAPÍTULO X – DÁ-SE NOTÍCIA DA TRASLADAÇÃO DOS OSSOS DO VENERÁVEL PADRE FRANCISCO PINTO, O QUE DEUS OBROU POR SUA INTERCESSÃO, E DO ROTEIRO QUE O SERVO DO SENHOR GUARDAVA NA REDUÇÃO DOS GENTIOS."

P. 67

"Recolhidos os padres à povoação, era já chegado o dia do soleníssimo batismo do Principal Camarão, que foi a dominga da Qüinquag.sima do ano do Senhor de 1612. Ao sábado à tarde se deu princípio com muitas danças e mascaradas a seu modo, que embora bárbaro, não deixava também, sendo como era, de parecer ridículo.

"Havia flautas dispostas em harmonia de vozes, a que de quando em quando acompanhavam os tamborezinhos que serviam de compasso aos bailes e de alegre recreação aos ouvidos. Seguiam-se as vozes, que sendo de algum modo gratas, só se faziam enfadonhas pela repetição contínua das mesmas cantigas, acomodadas todas à solenidade do seguinte dia, como é costume entre eles. De noite houveram tiros e luminárias, que se gastou toda em danças, e toque de instrumentos rústicos, por serem notavelmente inclinados a estas e semelhantes folias; amanheceu o domingo, que naquele dia bem se podia chamar páscoa de flores, pelas muitas do campo com que estava alcatifado o caminho da casa do principal até a igreja."

Ref.47 - 1759 (p.565)

Inventário das alfaias, ornamentos e do mais pertencente à igreja da Aldeia de São Pedro de Cabo Frio. 5 de julho de 1759.

Fonte: original no Arquivo Histórico Ultramarino, fundo Rio de Janeiro, caixa 56, doc. 5485.

Pp. 67

Hum Organo com seu banco, e outro pa o Organista /
Hua Estante com seu pé p.a as funções do chôro, e off.o de defuntos /
Dous bancos grandes, q' seruem no chôro /
Hua Arpa com sua caixa /
Hum terno de Xaramelas com sua Sacabuxa /

Duas frautas /
 Duas Rebecas /
 P. 7
 Hum baixaõ.”

REF.48 - 1768 (p.572)

Inventário dos bens da Fazenda de Santa Cruz (Rio de Janeiro). 6 de maio de 1768.

Fonte: original não localizado.

P. 77.

“Instrumento da muzica pertencentes a Igreja”

“Tres rabecas huma quebrada

Hum Rabecam velho

Hum cravo

Hum manicordio

Duas flautas doses

Huma violla quebrada

Oito xoromellas que constão dos Instrumentos seguinte:

Hum baixo demetal amarello

Hum tenor depau amarello e pé demetal amarello digo depau vermelho e pé demetal amarello

Hum contralto da mesma forma

Hum Tiple depau amarello

Huma requinta depaó amarello

Dous Tiples de pao vermelho Com sintos demetal

Dous bues depáo amarello

Hum dito depáo pintado”

REF.49 - 1776 (p.507-512)

Tesouro descoberto no Amazonas, pelo Padre João Daniel. Lisboa, 1757-1776.

Fonte: original na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Tomo I

“Parte Segunda: notícia geral dos índios seus naturaes, e de algumas naçoens em particular. Da sua fé, costumes, e das cousas mais notáveis da sua rusticidade.”

“Capítulo 3º: prosegue-se a mesma matéria dos seus costumes”

Pp. 205-206

“São muito amigos de festas, danças, e bailes; e tem para isso suas gaitas e tamboris; pois ainda que não tem ferro, lá tem habilidade de fabricarem as gaitas de algumas canas, ou cipós ocos, ou que facilmente largam o âmago; e os tamburis de paos occos, ou se é necessário os ajustam com fogo. Uma das suas gaitas muito usada é uma como flauta, a que podemos chamar o pao que ronca, com três buracos, dous na parte superior, e um na inferior; e ordinariamente o mesmo, que a toca, bate com a outra mão no tamboril. E não há dúvida que alguns o fazem com perfeição, e com suave, e doce melodia,

ajustando as pancadas do tamburil ao som da flauta, bailando juntamente compassados de modo, que podem competir com os mais destros galegos, e finos gaiteiros. Nem é necessário que alguém os ajude; porque o mesmo com a mão esquerda, e dedos, sustenta, toca, e florea na gaita; debaixo do braço pendurado o tamboril, e com a mão direita o vai batendo e tocando. Outras das suas gaitas mais afamadas são de taboca, certo gênero

P. 206

de canas tão grandes, e grossas, que delas se fazem óptimas escadas de 50, 60, e mais palmos de comprimento, como em seu lugar direi. São estas flautas compridas de 5, ou 6 palmos, e tão grossas, que podem servir de boas trancas aos mariolas. Chamam-nas toré, e os flauteiros para poderem animar taes almanjarras são grandes beberrões; mas ordinariamente só as tocam nas suas beberronias, e por isso as reservo para quando descrever as suas vinhaças, e então exporei também as suas danças, e bailes. Estas gaitas, e tamburis são ua parte da herança, que deixam aos filhos; como também alguns penachos das mais lindas penas de pássaros, que matam; e com elas tecem vistosas grinaldas, com que ornam e enfeitam as cabeças: outros fazem cingulos, que cingem na cintura, e arremedam bastantemente os atafaes de furta cores dos almocreves, ao menos tem com eles alguma semilhança, e os ditos jaezes são gala, e ornato dedicado só às suas maiores festas, e solemnes aparatos."

ANEXO 3: O ENSINO DA FLAUTA DOCE NOS DIVERSOS CURSOS DO CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA (RJ)

Pesquisa elaborada por RUY WANDERLEY (2010)

Disciplina Flauta doce no curso de Musicoterapia

(Quatro períodos, de 1972 até 2005, atualmente dois períodos)

Lecionaram:

1972	Leatrice Paiva e Cecília Conde
1973 a 1979	Leatrice Paiva
1980 a 1988	Maria Augusta Pacheco Imbassahy
1989 a 1994	Daniel Rufino
1995	Elizete Bernabé, Pedro Novaes e Lúcia Maria Rabelo
1995 a 2005	Lúcia Maria Rabelo
2006 a 2010	Ruy Wanderley

Disciplina Flauta doce no curso de Licenciatura

(Educação Artística, Habilitação em Música)

Conforme ata do Conselho Departamental do CBM, em reunião de 9.8.82, foi aprovado o nome da professora Maria Augusta Pacheco Imbassahy para Práticas Instrumentais – Flauta doce. A disciplina previa quatro períodos, atualmente apenas dois. Lecionaram também os professores já relacionados.

Graduação em Flauta doce

(Curso criado em 1986, o primeiro no Brasil, com oito períodos - 120 h)

O elenco de disciplinas incluía: Música de Câmara, Prática de Conjunto, História da Música e das Danças Renascentistas, Técnica instrumental, Repertório e Didática.

Lecionaram: Helder Parente (1986-2006) e Ruy Wanderley (1986-2010).

Alunos que se formaram:	ano
Adriana Giroto Dutra	92
Aline Rocha Ladeira	05
Ana Lúcia Barbosa	01
Andrea Carla Oliveira Santos	94
Andrea Ventura Prata	99
Aurea Magali Andrade	01
Auta Maria de Aquino Tabet	90
Bruna Cosine Pereira	04
Ceres Ophelia Dacorso	89
Claudilene Bonfim	04
Cristiane de Souza Pereira	06
Edinizia Rodrigues da Cunha	94
Elisangela Gonçalves Souza	03
Elize Correia Rodrigues	01
Elma A. Silva	99
Emanuelle Bedin Nunes Castro	04
Ereny F. Santos Sales	99
Érika Correia Rodrigues	04
Evanilda Souza	09
Evelise Alvarenga	04
Evelyn Damiano Silva	03
Giselle M. Moreira Franco	02
Janaina Lana Benevenuto	98
Jane Arruda	09
Janice P.Silva	2000
José Gabriel Couto de Viveiros Barbosa	90
Josi Aparecida Coelho Dias	05
Julio Cesar Souza Santos	89
(Prof. da Pró Música de Juiz de Fora, MG)	

Katya Silveira	2000
Kelly Vieira Machado	03
(Leciona no Conservatório de SãoJoão Del Rey, MG)	
Letícia Lima Pereira	04
Lídia Evangelista Sampaio	04
Lidiane Braga	04
Lidiane Fonseca	06
Lilian Cafiero Amaral	99
Lissandra Sampaio Ribeiro	04
(Professora na Universidade Estadual de MG)	
Loene Barbosa Vieira	04
Luciana Leal	06
Magda Lúcia da Fonseca Oliveira	93
Maria Cristina Ferraresi	90
(Professor da Pró Música de Juiz de Fora, MG)	
Maria Inês Mendes Martins	91
Maria José Queiroz	92
Maria Lúcia Macedo de Oliveira	89
Maria Martha Monteiro de Resende	05
(Leciona no Conservatório de São João del Rey, MG)	
Maria Tereza Mendes de Castro (1953-)	93
(Publicou o livro: Cada dedo cada som : Canções de crianças para flauta doce. Coleção TOC. BH, Mega Consulting, 2004. Trabalha com os toquinhos coloridos que acompanham o livro e o CD, e apresenta o trabalho como resultado de uma experiência de 20 anos com crianças de 5 a 12 anos na Escola de Música da UFMG. É docente do Curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto, MG.)	
Maristela dos Santos	91
Mônica Campos Louro	97
Natalia Basílio Galvão	03
Patrícia Maria Cruz	
Paulo Henrique Loureiro Sá	92
Rizzia Cafiero Medeiros	99

Rubens Küffer Alencar	96
(Estudou música na Europa e lá lecionou na Alemanha, França e Suíça, retornando ao Brasil em 2005)	
Sabrina Oliveira de Almeida	04
Simone Ferreira Ribeiro	05
Stael Cruz de Menezes	04
Tarcya Zaquine Cândido	01
Vilma Bitencourt Araújo de Oliveira	01

Curso de Licenciatura em instrumento (LI) – Flauta doce

(Pós-graduação em módulos mensais, durante dois semestres, de 2002 a 2006)

Disciplinas: Repertório, Didática da Flauta doce, Estágio supervisionado, Metodologia, Prosódia e Música de Conjunto.

Lecionaram: disciplinas teóricas, Helena Rosa Trope; práticas, Helder Parente e Ruy Wanderley.

Alunos que se formaram:	ano
Aline Rocha Ladeira	06
Andréia Ventura Prata	02 - 03
Elisângela Gonçalves Souza	06
Elize Correia Rodrigues	03 - 04
Giselli Mussi Moreira Franco	02 - 03
Janaina Lana Benevenuto	02 - 03
Maria Martha Monteiro de Resende	06
Rizzia Cafiero Medeiros	03 - 04
Simone Ferreira Ribeiro	06
Tarcya Zaquine	03 - 04
Vilma Bittencourt	03 - 04

ANEXO 4: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

O(a) sr(a) está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada "**A flauta doce no Brasil - da chegada dos jesuítas à década de 1970**". Meu nome é **Patricia Michelini Aguilar**, sou a pesquisadora responsável e minha área de concentração é Musicologia, com linha de pesquisa em Musicologia e Etnomusicologia.

Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, preencha os dados ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence à pesquisadora responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas por mim pelo e-mail patriciamichelini@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do seguinte contato telefônico: (11)99241-7334.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

Título provisório: A flauta doce no Brasil - da chegada dos jesuítas à década de 1970

Nome da Orientadora: Profa. Dra. Monica Isabel Lucas

Objeto: Esta pesquisa investiga a presença da flauta doce no Brasil desde o período colonial até o terceiro quarto do século XX.

Hipótese e Justificativa: Nossa hipótese é de que a flauta doce está presente no Brasil continuamente desde o período colonial até os dias atuais; a dificuldade para identificá-la com clareza em fontes históricas do período colonial e o fato de praticamente não ter sido utilizada no século XIX gerou uma fragmentação em sua história e a crença, até então, de que o instrumento chegou ao Brasil somente com a vinda de imigrantes europeus no século XX. Pretendemos demonstrar que neste século houve, na verdade, um retorno do instrumento ao cenário musical brasileiro, da mesma forma como ocorreu em vários outros países da Europa.

Embora informações sobre este retorno estejam mais acessíveis na bibliografia brasileira, constatamos que ainda há uma carência de detalhes sobre a atuação dos imigrantes e seus desdobramentos. Faltam informações

sobre os ambientes em que atuavam, os instrumentos que trouxeram consigo e os que providenciaram para seus alunos, o repertório que costumavam tocar. Por ser uma história relativamente recente, ainda é possível encontrar alguns destes imigrantes, ou descendentes deles (familiares ou alunos), em atividade no Brasil. Assim, na última etapa de nossa pesquisa, pretendemos entrevistar tais personagens para que, em complemento à bibliografia já existente, possamos estabelecer uma história mais consistente e detalhada da flauta doce em diversos estados brasileiros no século passado; acreditamos que este é o momento de reconstruir a história através da memória coletiva, e também de valorizar e dar voz a estes flautistas e professores que deixaram um legado fundamental para os flautistas das gerações seguintes.

Objetivos:

- Resgatar e reunir dados em documentos históricos que permitam identificar e comprovar a presença regular da flauta doce no período colonial brasileiro;
- Investigar sobre a presença da flauta doce no Brasil Império e início da República (século XIX);
- Investigar de que forma se deu o retorno efetivo da flauta doce ao cenário musical brasileiro no século XX;
- Estabelecer funções, repertórios, modelos utilizados e demais peculiaridades relacionadas ao instrumento nos vários períodos históricos;
- Coletar dados que permitam compreender características regionais do uso da flauta doce no cenário musical brasileiro do século XX.

Procedimentos utilizados da pesquisa: Nosso trabalho alia três tipos básicos de procedimentos: pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Para a última etapa da pesquisa, que é o levantamento de dados sobre a atuação dos imigrantes que trouxeram a flauta doce para o Brasil no início do século XX, utilizaremos como procedimento principal a pesquisa de campo, com a realização de entrevistas. Elas serão realizadas mediante disponibilidade dos pesquisados e da pesquisadora, pessoalmente ou através de meios eletrônicos (skype, facetime, messenger, etc). Todas elas serão registradas em áudio e vídeo (quando possível), serão publicadas com o resultado da pesquisa e, posteriormente, ficarão disponíveis para consulta pública em uma página na internet a ser

construída. Os dados obtidos serão analisados e expostos de acordo com a condução cronológica e geográfica característica do trabalho. Uma vez que as entrevistas estarão disponíveis para consulta pública, não pretendemos transcrevê-las integralmente na tese.

Riscos e desconforto: A participação nesta pesquisa não traz riscos nem complicações legais. Se alguma pergunta lhe causar qualquer constrangimento ou desconforto, o(a) sr.(a) terá total liberdade para se recusar a respondê-la.

Benefícios: Ao participar desta pesquisa o(a) sr.(a) não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este estudo traga informações mais consistentes sobre o retorno da flauta doce no cenário musical brasileiro no século XX, de forma que o conhecimento que será construído a partir desta pesquisa possa esclarecer como o instrumento foi (re)inserido nos diversos estados brasileiros, e quais desdobramentos técnicos, musicais e sociais foram gerados a partir deste fenômeno.

Pagamento: o(a) sr.(a) não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Reitero que o(a) sr.(a) tem total liberdade de se recusar a participar da pesquisa ou retirar o seu consentimento de participação a qualquer momento, sem penalização alguma, bem como total liberdade de se recusar a responder questões que lhe causem qualquer constrangimento ou desconforto.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa, preenchendo por favor os itens que se seguem:

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,

.....,
inscrito(a) sob o RG/CPF....., abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada “A flauta doce no Brasil - uma história

reconstituída da chegada dos jesuítas até o terceiro quarto do século XX”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pela pesquisadora responsável Patricia Michelini Aguilár sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Em relação à divulgação pública de minha imagem:

() Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;

Em relação à minha identificação:

() Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

..... (local), de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso da pesquisadora