**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**CLAUDIA APARECIDA POLASTRE**

# A MÚSICA NA CIDADE DE SÃO PAULO, 1765-1822

**São Paulo**
**2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

# A MÚSICA NA CIDADE DE SÃO PAULO, 1765-1822

**Claudia Aparecida Polastre**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Ciências.**

**Orientadora: Profa. Dra Maria Beatriz Marques Nizza da Silva**

**São Paulo**
**2008**

*Ao Luca, que concomitante a tese foi gerado, parido e deu seus primeiros passos...*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Eduardo que sempre me fortaleceu nos meus momentos frágeis.

Aos meus pais Amélio e Natalina, e as minhas irmãs, Sandra e Luciana, por me ouvirem, acalmarem e incentivarem.

A minha orientadora, professora Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, que no decorrer da pesquisa sempre foi, atenciosa, paciente e muito compreensiva.

A Fernanda Gonçalves, da Fundação Casa da Mateus – Portugal, que muito gentilmente atendeu às minhas solicitações.

A Cristina Antunes, responsável pela Biblioteca José Mindlin, que me ajudou na pesquisa sobre os viajantes.

Ao auxílio de Vera Lúcia M. Faillace, Chefe da divisão de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional, e Anna Naldi da Divisão de Informação Documental – DINF.

Ao meu amigo Lino de Almeida Cardoso que me incentivou a começar este projeto e muito colaborou com suas críticas.

Aos professores Jorge Crespan e Laura de Mello e Souza pelas orientações e sugestões colocadas no exame de qualificação.

Ao professor João Paulo Garrido Pimenta, pela sua atenção e generosidade.

Ao meu inestimável mestre e professor Régis Duprat que ao me iniciar na investigação musicológica, me proporcionou a realização deste trabalho.

“Que as obras de arte se concebam como documentos e se tente, com todos os meios, sobretudo lê-las e interpretá-las corretamente, sem ter em conta a fruição estética – é para mim um dos progressos mais importantes dos últimos tempos.”

*Philipp Spitta*

## Abreviaturas de Arquivos e periódicos citados

**ACSP –** Atas da Câmara da vila e cidade de São Paulo

**ACMSP –** Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo

**AESP –** Arquivo do Estado de São Paulo

**AHU –** Arquivo Histórico Ultramarino

**AMP –** Arquivo do Museu Paulista

**BN –** Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

**DH –** Documentos Históricos, publicado pela Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro

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

**RAMSP –** Revista do arquivo municipal de São Paulo

**RGCSP –** Registro Geral da Câmara de São Paulo

**RIHGB –** Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

**RIHGSP -** Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

## RESUMO

O trabalho investiga a atividade musical da cidade de São Paulo no período de 1765 a 1822 e verifica como a circulação da música entre as esferas profana e sagrada e o consequente processo de laicização dos espaços contribuiram para a ampliação das práticas de sociabilidade da época. A relação entre o produtor, no caso compositor ou músico, e as instituições atendidas, tais como as igrejas e as irmandades, ou os indivíduos, será abordada. Junta-se a esta relação aquela existente entre a recepção por parte do público e os diferentes meios de reprodução da música. Com esse estudo, estabelecemos o circuito musical sacro e profano no período. Evidenciam-se as atividades da Casa da Ópera no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão e como elas propiciaram à cidade de São Paulo uma integração cultural às principais cidades do Brasil colonial.



Palavras-chave: *Música, São Paulo colonial, ópera, festividades, sacro-profano*



## Abstract

This work investigates the musical activities of São Paulo city from 1765 to 1822 and verifies how the music circulation in the sacred as well as profane circles and its following process of democratization of spaces contributed for the growth of the socialization practices of the colonial society. The relationship between the producer - the composer or musician in this case, and the attended institutions such as churches, brotherhoods or even private contracts, will be discussed. Besides this relationship there is also the reception of the society during the period and the different ways of music reproduction. Studying this relationship we establish the church and profane musical circuit of the period. The activities of the “house of opera” during the government of D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão gave to the city of São Paulo a cultural integration to the principal cities of colonial Brazil.



Key words: *Music, colonial São Paulo, opera, festivities, sacred- profane*

# Sumário

**Introdução** 09

**Capítulo 1 – A produção musical em São Paulo anterior a 1765**

1.1 Século XVI: a música dos jesuítas 19
1.2 Século XVII: os mestres-de-capela 31
1.3 Locais de sociabilidade: as igrejas, as praças e as ruas 43
1.3.1 Ordens religiosas, irmandades e ordens terceiras 53
1.3.2 A Catedral 64

**Capítulo 2 – O circuito de difusão da música: o espaço sacro e o profano**

2.1 Festas religiosas 70
2.1.1 A Sé catedral a partir de 1765 86
2.2 Festas civis 96
2.3 A festa dos negros e mulatos: seus reis e seus batuques 108
2.4 O som das milícias 119

**Capítulo 3 – A Casa da Ópera e o sarau, novos espaços para a música**

3.1 Da igreja ao teatro 130
3.1.1 A Casa da Ópera no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão 142
3.1.2 Conflito entre Igreja e governo 149
3.1.3 A Ópera: sua música e seus operários 155
3.1.4 Outro convite à diversão: os entremezes 171
3.1.5 A Casa da Ópera nos governos seguintes 176
3.2 Os saraus 182

**Capítulo 4 – A recepção e os meios de reprodução musical**

4.1 Recepção musical: a platéia 189
4.2 Os meios de reprodução musical
4.2.1 Sobre os instrumentos musicais 200
4.2.2 Sobre os tratados e textos teórico – musicais 207

**Conclusão** 220

**Fontes** 223

**Bibliografia** 230

**Catálogo dos músicos** 242

**Discografia** 253

## INTRODUÇÂO

A história da atividade musical brasileira do período anterior à independência tem sido objeto de estudo de pesquisadores voltados para a divulgação de edições, críticas ou não, de partituras de música religiosa de compositores do período e à catalogação de acervos de manuscritos musicais da época. Isso resultou numa tendência para efetuar a busca, descoberta, organização e valorização de acervos de partituras antigas que necessitam ser preservadas.

Talvez isso se deva em parte à expansão de pesquisas e de projetos para a preservação de acervos, mas o motivo principal foi a percepção que os pesquisadores tinham das lacunas ainda existentes do nosso passado musical. Este trabalho pretende contribuir na reconstrução desse mosaico da nossa história.

Ao mesmo tempo desenvolveram-se atividades técnicas de reconstituição dessas partituras que têm sido apresentadas num circuito de difusão compreendido por concertos, gravações e edições. O destaque dado pelos pesquisadores a partituras sacras, e não profanas, deve-se ao fato de a quase totalidade das obras musicais do período colonial brasileiro até agora identificadas pertencer ao repertório religioso.

Percebemos que, até o momento, a prioridade da maioria dos pesquisadores da história da música brasileira tem sido o difícil trabalho de catalogar, transcrever, divulgar e fazer circular o repertório pesquisado. A atual disponibilidade de partituras existentes já tem permitido realizar procedimentos analíticos críticos que nos indiquem as influências estilísticas absorvidas por compositores ibéricos do período, sobretudo quando complementados por análise similar de partituras de compositores portugueses, espanhóis e italianos da escola napolitana "que exerceu grande influência, direta ou indiretamente, na formação do estilo e dos processos composicionais da música ibérica e, conseqüentemente, da América Latina."[1]

---

[1] DUPRAT, Régis. "O Barroco Musical no Brasil". In TIRAPELI, Percival (org) *Barroco Memória Viva/Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.232.

As tarefas prioritárias de pesquisa de fontes manuscritas e de recuperação de partituras mal conservadas relegam muitas vezes a um segundo plano uma abordagem histórico-social que possa contribuir para analisar a vida cultural de uma época.[2] O trabalho que desenvolvemos pauta-se pelas pesquisas em diferentes fundos dos arquivos, bibliotecas e acervos musicais, com a intenção de preencher uma lacuna da bibliografia sobre o assunto, procurando traçar o perfil histórico, social, cultural e mesmo econômico da atividade musical sacra e profana do período colonial na cidade de São Paulo de 1765 a 1822.

A escolha do período eleito para o trabalho deve-se ao fato de que a partir de 1765 foi restaurada a autonomia da Capitania de São Paulo com governo próprio; e o término do período culmina com o ano da independência do Brasil em 1822. A questão da atividade musical paulista desse período ainda não foi esgotada pela historiografia e musicologia brasileira contemporânea, o que constituiu um estímulo para a realização deste estudo.

Pela análise da documentação pesquisada e com uma reflexão sobre a produção intelectual que tem abordado a música do período colonial brasileiro, procuramos explorar os acontecimentos político-sócio-culturais, em função de uma reconstrução do ambiente no qual a atividade artístico-musical de São Paulo estava inserida.

Naquela época, está configurado um panorama artístico-musical que, tanto em Portugal como no Brasil, apresenta um mesmo quadro institucional; partilha dos mesmos parâmetros funcionais; "evidencia a mesma gama de influências internacionais e o mesmo leque de padrões estilísticos; cultiva as mesmas formas e os mesmos gêneros, utiliza os mesmos instrumentos e o

---

[2] O interesse do historiador pela arte como comportamento expressivo e integrativo aponta para a antropologia cultural, a qual está principalmente preocupada com a construção e expressão simbólica do significado em todas as dimensões da atividade humana. O interesse em adquirir mais de uma dimensão histórica é o que a musicologia precisa manifestar. In: KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Ed.Martins Fontes, 1987, p.249-50. Nesse ponto, Kerman e Roland de Candé aproximam-se bastante. O último escreve que a musicologia tradicional não pode negligenciar certos interesses fundamentais que contribuam para uma interpretação mais adequada da história da música, dentre eles, o aspecto sociológico que busca as respostas para as seguintes questões: quem produz a música? quem ouve? por quê? e em que circunstâncias e em que condições ela ocorre? In: CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. 1, p.41.

mesmo tipo de formações vocais e instrumentais, chama os mesmos nomes às mesmas coisas".[3]

Esse panorama é originário da condição colonial do Brasil e, no caso da cidade de São Paulo, procuramos recolher elementos que demonstrem esse quadro. Descrições do contexto sócio-profissional do músico em relatos de viajantes; dados biográficos de compositores; de pessoas que empresariavam eventos artísticos em teatros; governantes e homens da igreja; enfim tudo o que nos pudesse fornecer dados que facilitassem a elaboração de um enquadramento da arte musical na época.

Traçamos as ações culturais propostas e cultivadas pelos diferentes grupos sociais que formavam a sociedade da época, procurando concluir pela incidência, ou não, de um desenvolvimento cultural significativo no período estudado, e, se houve, quais foram os desdobramentos culturais para a cidade, relativos a ele nas últimas décadas do período colonial paulista. [4]

Pesquisamos dois segmentos da música, a sacra e a profana, e os festejos nos quais eles estavam inseridos. Procuramos estabelecer um sistema que ligasse os produtores musicais com os circuitos de difusão da música e os seus receptores.[5] Compreender primeiro, ao longo do passado musical de São Paulo, quais seriam os agentes produtores da música e quais as instituições a que ela atendia nos forneceu subsídios para a configuração do seu circuito de difusão sagrado e profano. A circulação da música entre as

---

[3]NERY, Rui Vieira. "O Olhar Exterior: relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do antigo regime" In: NERY, R. V. (coord). *A música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.87

[4] Segundo Elizabeth Darwiche Rabello, na segunda metade do século XVIII, as elites dirigentes eram formadas basicamente por senhores de engenho, integrantes do alto clero e alguns grandes negociantes. Estes homens desempenhavam cargos político-administrativos, como membros da câmara e ocupavam os postos de capitão-mor, sargento-mor, dentre outros. A pesquisadora divide a sociedade paulista daquela época em três estratos: estrato superior formada por senhores de engenho e o alto clero; o estrato médio no qual constavam negociantes, profissões liberais, militares, funcionários, donos de tropa, criadores e o clero; e o estrato inferior seria o composto pela população plebéia, que vivia indiscriminadamente no meio urbano e rural entregue a ofícios variados. In: RABELLO, Elizabeth Darwiche. *As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII*. São Paulo: Editora Comercial Safady, 1980, p. 69 -70 e 147.

[5] A proposta dessa imbricação produção-circulação-recepção no nosso trabalho, originou-se da leitura e reflexão da *Introdução* do livro de Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira,* no qual ele considera a literatura um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que seriam os produtores literários, um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive, e um mecanismo transmissor que liga uns a outros. CÂNDIDO, Antônio*. Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* 3.ed. São Paulo: Martins, 1969, p.23-39.

duas esferas e o consequente processo de laicização dos espaços sociais foram maneiras de garantir à sociedade da época as suas práticas de sociabilidade.[6]

Procuramos entender as práticas musicais do período por meio do enfoque dado à formação dos compositores e dos instrumentistas daquela época, saber quais os instrumentos musicais utilizados e a caracterização do público em cada espaço em que a música circulava.

Preocupados com o desvendamento do seu significado mais profundo, vimos a importância de pesquisar a história da música de São Paulo desde sua fundação, a fim de compreender o desenvolvimento social da cidade e caracterizar a sua formação.

A formação da vila de São Paulo no período colonial teve como uma de suas características a busca do ouro. Muitas expedições foram organizadas, denominadas bandeiras, que saíam em busca de ouro e prata: "Os paulistas estavam sempre enviando bandos cada vez mais para dentro do sertão, e em 1651 tinham eles marcado caminhos para o Alto Peru."[7]

John Monteiro reitera uma interpretação marcante sobre o bandeirantismo. Para o autor, a penetração dos sertões sempre girou em torno da necessidade crônica da mão-de-obra indígena para manter os empreendimentos agrícolas dos paulistas. No final do século XVI, no curto espaço de duas gerações, os principais habitantes da região de São Paulo que haviam conseguido sobreviver à desintegração de suas sociedades, achavam-se subordinados aos colonos ou aos jesuítas.[8] É nesse contexto de subordinação dos nativos aos ensinamentos dos jesuítas que desenvolvemos o trabalho. A proposta jesuítica de impor um projeto civilizador aos indígenas elevaria a música à condição de meio estratégico para a conversão dos índios aos princípios cristãos.

---

[6] O musicólogo Rui Nery aponta que uma das conseqüências desse fenômeno de afirmação de um espaço público de sociabilidade que se libertou das balizas das cerimônias da igreja é "uma diversificação estética crescente das próprias práticas musicais, que se fazem ora num ora noutro destes espaços" NERY, Rui Vieira. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII. *Revista Música*. São Paulo: ECA / USP, v. 11, p. 11-28, 2006.

[7] BOXER, Charles. R. *A Idade de Ouro do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000, p. 46.

[8] MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra - Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 55- 57.

A utilização da música no contexto do novo culto proposto e implementado pelos religiosos seria, para os jesuítas, um dos caminhos mais convincentes dessa conversão em virtude deles acreditarem na eficácia da prática da música dentro do culto, e para Mário de Andrade essa prática foi necessária no sentido social de arregimentação do índio.[9]

O primeiro capítulo aborda a produção musical em São Paulo, no período anterior a 1765, procura identificar os produtores da música de então e para quem eles a produziam. Mesmo sendo uma cidade sem muitos recursos e com casas de comércio que ampliariam seu número somente no decorrer do século XVIII em conseqüência do aumento da população, São Paulo se transformaria num dos mais importantes centros políticos da capitania. Em 1711, a vila foi elevada à categoria de cidade; em 1746 era escolhida para sede da diocese. Por ser geograficamente posicionada na passagem das vias naturais para quem pretendia penetrar para o interior, São Paulo, muitas vezes, tornava-se o ponto de partida para tropeiros, negociantes e funcionários administrativos.[10] Esse movimento alçaria São Paulo, após a restauração da capitania autônoma, a um centro político, administrativo, econômico e religioso de importante região estratégica.

Da análise das atividades musicais vinculadas às ações jesuíticas, passa-se à formação dos espaços da vila. Eles se constituiram nos cenários onde relações sociais como encontros, comemorações e eventos religiosos, ocorreram complementados sonoramente pela música. Tornou-se necessário utilizar as instituições eclesiásticas e também o quadro de profissionais que constituíam a tradição portuguesa na produção musical cotidiana da vila.

A caracterização dessas instituições, especialmente as irmandades e a igreja matriz, é estudada para mostrar as diferentes categorias de profissionais envolvidos nas atividades musicais, destacando dentre eles o mestre-de-capela. Esta participação ativa é garantida sobretudo pela rede das irmandades e confrarias laicas ligadas às principais igrejas da capitania, as quais, entre outras funções, atuavam como entidades financiadoras e reguladoras de parte

---

[9] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 16.

[10] MARCILIO, Maria Luiza. *A cidade de São Paulo: População e Povoamento 1750-1850*. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, c 1968. p. 21.

considerável do cermonial litúrgico e devocional nos quais a música estava inserida. Em todas as festividades em que concorriam as cerimônias devocionais havia espaços de encontro com lugar para a conversa, para os negócios, para a comida e bebida, para a dança de terreiro.

O segundo capítulo preocupa-se por mostrar os diferentes espaços de circulação da música na época, ou seja, as festas civis e religiosas; as festas dos negros e a música das milícias. Atas e Registros das Câmaras, os documentos interessantes impressos para a história de São Paulo, publicados pelo Arquivo do estado, do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e os da seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro formam nosso fio condutor para o estudo do assunto.

Nesse circuito, a festa, que percorria as ruas e praças eclodindo ou partindo da igreja, incorporava todas as funções do divertimento de expressão laica. Nas festividades religiosas participava a comunidade local constituída por brancos, índios, negros e mulatos. Estes últimos transformavam as comemorações religiosas em oportunidade para recriar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais e religiosas.[11]

As festas datam do início da colonização e um dos agentes financiadores era o Senado da Câmara. A festa, no Brasil colonial, tem sido objeto de estudo de alguns pesquisadores que se debruçam sobre a documentação disponível para mostrar como, no período colonial, ela refletia as possibilidades locais da vila; continha uma função político-social patrocinada pelo clero e pelo governo; e tinha a sua dimensão atrelada aos recursos de que cada vila dispunha.

José Aderaldo Castello nos aponta que os festejos públicos eram constituídos de atos religiosos, luminárias, cavalhadas, representações teatrais, às vezes comportando atos acadêmicos: “Variavam, contudo, quanto à sua composição e caráter festivo ou fúnebre, havendo-os complexos, preenchendo dias consecutivos, ou reduzidos a um ou mais aspectos.”[12]

---

[11] DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
[12] CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil – 1641- 1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, v. 3, tomo 4, 1969, p.17.

Para o estudo da música religiosa em São Paulo e do sistema empregatício que envolvia essa atividade musical, Régis Duprat é referência para nosso trabalho. O historiador e musicólogo estabelece como o período áureo da produção musical em São Paulo o correspondente às atividades do mestre-de-capela André da Silva Gomes, na Sé catedral. [13]

Pelo ato de restaurar a capitania e revitalizar culturalmente a cidade, o protagonista do nosso próximo capítulo é o então governador D. Luis Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, que com o objetivo de "facilitar a civilidade e a convivência dos paulistas", institui a Casa da Ópera.[14]

O assunto central é a implementação do novo espaço para a música e todo o contexto sócio-musical que o envolve. A documentação que nos permite reconstituir esse novo cenário musical para a cidade é o "Diário de Viagem" do governador.[15] Material interessantíssimo, consta de relatos que trazem à luz novas informações a respeito das atividades culturais que envolviam a cidade. Durante seu tempo, a cidade de São Paulo conheceu um dinamismo artístico-musical jamais visto em outros governos. Procuramos demonstrar como as atividades da Casa da Ópera propiciaram à cidade uma integração cultural às principais cidades do Brasil colonial.

Os motivos da utilização dessa casa de espetáculos relacionados com os acontecimentos político-sociais da época fornecerão elementos para a construção de uma rede de informações que nos ajudará a diagnosticar o desenvolvimento cultural da cidade de São Paulo.

Uma das preocupações do governador foi a de organizar de forma sistemática as atividades culturais em São Paulo, fosse por meio das festas religiosas e civis, fosse pela revitalização da Casa da Ópera com o objetivo de

---

[13] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995; e, "Estanco da Música no Brasil Colonial" In: MARCONDES N.; BELLOTTO M. L. (org) *Labirintos e Nós.* São Paulo: Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, 1999, p.53-74.

[14] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.42.

[15] BN – "*Derrota que fez o Ex^mo^. Sr. D. Luiz Antônio de Souza. Governador e Capitão-General da Cidade de S. Paulo, indo para a do Rio de Janeiro em a Nau de Guerra N. Sr^a^. da Estrela de que era Comandante".* MS - 21, 4, 14-16; e FUNDAÇÃO CASA DE MATEUS / Portugal Diário de viagem de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02

ampliar e consolidar a presença do Estado na cidade, e conseqüentemente na capitania.

Primeiramente, determinaremos o significado da palavra "ópera" aplicada à época em questão. Essa palavra não pode ser utilizada no sentido das expressivas e inúmeras óperas representadas na Europa. Porém, os governantes portugueses teriam trazido para o Brasil os mesmos pressupostos simbólicos da ópera, embora guardadas as devidas proporções.[16] Abordaremos no capítulo, como foi a utilização da Casa da Ópera de São Paulo, desde sua implementação até 1822, os "operários" que nela trabalharam, as óperas e o teatro musicado que se apresentavam semanalmente, e as relações sociais que envolviam o seu funcionamento.

A realização de saraus que ocorriam num espaço de recepção mais privado, ou seja, no interior de residências, constitui a última sub-divisão do capítulo. Para isso, utilizamos os relatos de viajantes que descrevem, sob a ótica de um observador de costumes, acontecimentos sociais nos quais a música estava inserida.

Sobre os relatos, Rui Vieira Nery nos chama a atenção para a importância de os "lermos e desmontarmos de forma crítica e contextualizada, no quadro histórico e ideológico que o envolve e o explica".[17] O fato desses autores não terem, muitas vezes, qualquer conhecimento prévio dos acontecimentos, obrigava-os a descrever com maiores detalhes a situação local da época.

O processo da recepção da música no período e a circulação dos seus escritos integram o quarto capítulo. Ele se apresenta com três subdivisões: a recepção da música pela platéia; os instrumentos musicais que se constituiam em um dos seus meios de transmissão; e por último um estudo sobre a circulação da música escrita.

---

[16] Todas as Casas de Ópera estabelecidas no Brasil foram edificadas com o aval do poder monárquico para a colônia "*não ficar devendo muito as demais cortes européias em questão de brilho musical*" (**PRADO, 1993, p.448)** e nelas poderem exibir, ou pelo mesmo tentarem mostrar, as novas tendências que advinham de Portugal com a ópera italiana. E segundo o mesmo autor, *"entre 1760 e 1795, datas aproximadas, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e Porto Alegre, esses edifícios foram logo conhecidos como Casa da Ópera"*.

[17] NERY, Rui Vieira. "O Olhar Exterior: relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do antigo regime" In: NERY, Rui Vieira (coord). *A música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.80.

Uma das consequências da instauração da Casa da Ópera foi a formação de uma platéia que partilhava com os fomentadores do projeto os divertimentos propostos no teatro. Procuraremos mostrar o tipo de recepção que absorveu e integrou as manifestações artísticas e que permitiu construir a teia de fatos relevantes para configurar a platéia que surgiu com a expansão da música, tanto na esfera privada como na pública.

Revelar quais seriam os instrumentos musicais mais usados na cidade nos auxilia na compreensão das práticas musicais existentes. Eles evidenciam o tipo de formação musical: se destinados à música de câmara ou de acompanhamento, se para uso de cantigas populares ou para a música da igreja.

Concluímos o capítulo com uma reflexão sobre os aspectos teórico-musicais da música que perpassaram o período estudado. Os tratados e textos teórico-musicais de época têm constituído um aspecto importante da especulação musicológica sobre o período colonial brasileiro.

Procuraremos mostrar como o vínculo profissional ou pedagógico entre o mestre e seus discípulos acarretava a circulação dos seus escritos. O intercâmbio relativo à disponibilidade de tratados, manuais, métodos, lições, material didático e pedagógico entre os músicos supõe a maneira como estes enfrentavam as dificuldades para obter o material escrito e as responsabilidades profissionais do cotidiano. [18]

Um dos motivos que contribuiu com a elaboração do capítulo foi um documento autógrafo encontrado no Arquivo do Museu Paulista. Datado de 1820, intitula-se "Arte de Música - resumo de regras básicas para principiantes,

extraído de diversos autores por Manuel Joaquim Moreira" que será apresentado na íntegra com sua transcrição.[19]

Por fim, um catálogo dos músicos será apresentado em anexo, com o qual procuramos demonstrar a representatividade de profissionais envolvidos na produção da música no período estudado.[20] Sabemos que a condição do

---

[18] DUPRAT, Régis (coord.) *"Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes.* São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p.12

[19] AMP – Documento avulso 1201 (A1 PR 50 p3). Para a transcrição do documento foi consultado o musicólogo Régis Duprat.

[20] Esse catálogo é resultado da pesquisa que realizamos em todas as fontes e referências bibliográficas citadas no trabalho. Constam dele músicos que trabalharam na Capitania de São Paulo no período correspondente à pesquisa.

profissional da área musical naquele tempo estava condicionada a fatores que nos indicam as dificuldades por eles enfrentadas para viver da arte da música.

Da reflexão sobre o material pesquisado procuraremos concluir sobre a incidência ou não de um desenvolvimento cultural significativo no período estudado.

Ao relacionarmos o incentivo dado às atividades musicais, desde 1765, com o primeiro governante da recém restaurada capitania de São Paulo com os seus sucessores até o ano de 1822, procuramos observar quais foram os desdobramentos culturais para a cidade e quais mudanças foram provocadas pelas novas práticas sociais dos moradores.[21]

O fomento do poder público para a edificação dos bens culturais sempre foi, e continua sendo, muito relevante para o fazer e fruir arte. O memorialista Veloso de Oliveira já descrevia, em 1810, a importância da corte em vivificar as artes "por onde a sua influência for sabiamente distribuída pelo governo."[22]

E permanecesse atenta para que

> não aconteça que todas as fortunas se acumulem na corte, não tenha ela proporções com as províncias, e fiquem estas as indigentes tributárias de uma capital, que as despreze com o mais altivo, e insuportável orgulho, exigindo imperiosamente dos campos os braços necessários à agricultura, e às artes, para todos os dias se ostentar mais bela na aparência, e mais prejudicial na realidade à população do Estado.[23]

[21] Segundo Norbert Elias, os ricos e os poderosos nas sociedades de corte empregavam todos os seus rendimentos em despesas de representação para demonstrar suas posições e riquezas. A diminuição dessa obrigatoriedade social em época posterior "teve uma influência decisiva na organização das casas de habitação, no vestuário e, de modo geral, na evolução do gosto em matéria artística." ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p.47. Em São Paulo, o interesse da metrópole em desenvolver seu projeto econômico-cultural influenciou nos hábitos e nos costumes dos moradores, fosse no espaço público ou no privado, como veremos no trabalho.

[22] OLIVEIRA, Antonio Rodrigues Veloso de. *Memória sobre o melhoramento da província de São Paulo.* 2. ed. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978 (Coleção Paulística, v. 6)

[23] Idem p. 96.

# Capítulo 1 – A produção musical em São Paulo anterior a 1765

## 1.1 Século XVI : a música dos jesuítas

Se analisarmos a historiografia musical brasileira a respeito da utilização dessa linguagem nos séculos XVI e XVII perceberemos que a maioria das obras registra os fatos relacionados à especial predileção dos indígenas pela dança e pela música, e mostra a dedicação dos jesuítas à catequese musical nos primeiros tempos da colonização. Não por acaso encontramos referências sobre o assunto na literatura de pesquisadores como Renato Almeida, Vicenzo Cernicchiaro e Mario de Andrade.[24]

As obras de cronistas, assim como as informações obtidas nas cartas dos jesuítas, continuam a nortear os estudos dos pesquisadores sobre a música daquele tempo. Isso se deve às dificuldades de encontrar informações que auxiliem os estudos para uma sistematização dos procedimentos e métodos utilizados pelos jesuítas em relação à música. [25]

No que se refere ao estudo da música de São Paulo colonial passa-se o mesmo. Reconstituir o passado musical da antiga vila tem sido motivo de pesquisas acadêmicas com o objetivo de apreender o desenvolvimento da atividade musical paulista[26]. As pesquisas acerca desse tema são importantes e trazem à luz a documentação de arquivos, traçam quadros comparativos e cronológicos e sobretudo resgatam a memória musical estimulando a novas

---

[24] ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942. CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926; ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987 e *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991,

[25] TINHORÃO, J. Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998, p. 38-47. A respeito dos jesuítas no Brasil consultar: CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Belo horizonte: Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1980; o livro de LERY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP,1980; além de toda a literatura de Serafim Leite dentre elas: *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956; *Cantos, música e danças nas aldeias do Brasil*, século XVI. Brotéria; Lisboa, 1937 e *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)* Lisboa - Rio de Janeiro: Brotéria: Livros de Portugal, 1953.

[26] Podemos citar, dentre outras, as pesquisas realizadas por Rogério Budasz *O cancioneiro ibérico em José de Anchieta*; *um enfoque musicológico*. 1996. Tese (Mestrado em Musicologia). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo. Paulo Augusto Castanha *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX .* 2000, 3 v. Tese (Doutorado em História Social) FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo; e por Diósnio Machado Neto. *Música Sacra em Terra de Santos*. 2001. Tese (Mestrado em Musicologia) ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

reflexões sobre o assunto. Urge uma aproximação da memória musical fundada na escrita e não apenas nas formas musicais baseadas exclusivamente na oralidade e na memória pois com isso se tornarão maiores os esquecimentos, dificultando ainda mais a reconstrução da função da atividade musical na cultura brasileira.[27]

Embora o objeto central da nossa pesquisa seja estudar o processo da produção musical em São Paulo a partir de 1765, consideramos a necessidade de, num primeiro momento, recuar à atividade musical anterior a essa data. Essa dupla abordagem, num primeiro momento, permitirá traçar um panorama histórico da vida musical de São Paulo até 1765, e depois prosseguir com a pesquisa no período eleito para o trabalho, garantindo um maior discernimento dos eventos musicais da vila e depois cidade.

A história da música em São Paulo tem suas origens vinculadas às ações jesuíticas. A proposta jesuíta de impor um projeto civilizador aos indígenas da povoação atingia os aspectos da cultural local, sobretudo a transformação da vida religiosa daqueles habitantes. Converter os indígenas aos princípios cristãos trazidos pelos europeus por meio dos recursos da música seria uma das ações.

A leitura das cartas dos jesuítas nos mostra que a conversão aos novos princípios estava impregnada de sentido simbólico. A antiga prática de cantar e dançar dos índios nos seus rituais cotidianos foi utilizada para induzir, de maneira atenuada, aos novos e diferentes símbolos religiosos trazidos pelos jesuítas. Dessa forma, foi possível enraizar no passado indígena a nova experiência proposta para o grupo. Esta se realizou pela mediação simbólica do gesto, do canto, da dança, do rito, da oração e da fala de quem a invocava. Tudo fundamentado numa religião que vinculou, segundo Alfredo Bosi, o presente com “o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade”.[28]

---

[27]MORAES, José Geraldo Vinci de. “Arranjos e timbres da música em São Paulo”. In: PORTA Paula (org.) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p.586.

[28] BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.15.

Este autor reforça a tese da utilização do culto na esfera do sagrado como veículo para agregar os catecúmenos ao novo modelo induzido pelos jesuítas. Essa agregação foi eficiente na medida em que se adotou a língua dos indígenas para a realização dos cultos religiosos. Por meio dessa prática, o jesuíta remetia o indígena, constantemente, aos paradigmas que compunham as suas rotinas ritualísticas passadas.

A utilização da música nesse novo formato seria o caminho mais convincente a seguir pois os jesuítas constatavam a eficácia da estratégia. A aplicabilidade do uso da música nos rituais sagrados, assim como do teatro e da dança, para Mário de Andrade, foi, tanto para os jesuítas como para os catecúmenos, uma atividade necessária e social. Para facilitar a fusão entre as crenças, a música, ou melhor, o canto é o elemento litúrgico, "mais imprescindível que se realiza pela boca do homem." [29]

Essa função "espiritual" do canto foi observada pelos jesuítas nos rituais dos indígenas que, para honrar os seus ídolos, inventavam "muchos cantares que cantan delante dellos, biviendo muchos vinos assi hombres como mujeres, todos juntos, de dia y de noche."[30]

A ação dos jesuítas congregava vários interesses e desenvolvia estratégias concentradas em três áreas principais: a conversão dos principais; a eliminação dos pajés e a doutrinação dos jovens.[31] Nesta última, constatamos o ensino da música imbuída de características européias o que se estabeleceria uma educação musical subjugada por elas ao longo de sua história.[32]

---

[29] ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991, p. 16.

[30] LEITE, Serafim (org.) v.1, p. 225. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956. (24) Carta do Ir. Pero Correa ao P. João Nunes Barreto, em 1551.

[31] MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra - Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 47.

[32] Pela história da educação musical no Brasil, percebemos que a tradição de se utilizar métodos europeus, ainda hoje, são adotados nas escolas. Métodos como Kodaly (húngaro) ou Orff (austríaco) são excelentes para a iniciação musical, porém devem ser utilizados acrescidos de atividades com elementos brasileiros, principalmente em relação ao repertório musical ensinado. Sobre o assunto consultar: MARCÍLIO, Maria Luiza. *História da escola em São Paulo e no Brasil*. São Paulo: Instituto Braudel: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. FONTERRADA, Marisa Trench Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação, SP: Ed Unesp, 2005; e HENTSCHKE L.; DEL BEN L.(org). *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula.* São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

Os jesuítas perceberam que os ameríndios eram permeáveis ao canto, assim como às danças que acompanhavam a música, e que o uso dessas práticas tornaria a catequização menos difícil. Nesse processo, a aprendizagem do canto transformou-se num alento para os jesuítas, conforme descreveu Anchieta em 1555:

> Estamos, como lhes hei escrito, nesta aldeia de Piratininga, onde temos uma grande escola de meninos, filhos de índios, ensinados já a ler e escrever, e aborrecem muito os costumes de seus pais e alguns sabem ajudar a cantar missa: estes são nossa alegria e consolação.[33]

Parece-nos que "esse cantar missa" a que Anchieta se referia era realizado com a utilização de flautas, e que o canto ensinado aos índios seria o cantochão, oriundo da terra ibérica:

> Quanto aos demais de que vos desejo fazer sabedores para louvor de N. Senhor, e da nossa igreja, que já está a cerca acabada, e da primeira missa que se nela disse, que foi dia da mesma vocação que foi dia de Jesus, a qual foi com toda a música de canto d'orgão e flautas, como se lá poderá fazer[34]

A utilização da expressão "canto d'orgão" nas cartas, mostra que essa técnica de canto foi também ensinada aos indígenas. A expressão é utilizada novamente, em 1553, na realização da missa, quando diz que: "muchas vezes cantan los niños todos missa de canto de órgano"[35]

Na historiografia musical, observamos que duas práticas musicais podem coexistir dentro de um templo católico, secular ou conventual. Uma prática seria a monodia dos cantos gregorianos - que na península ibérica era denominada cantochão - e outra, da música mensurada, sinônimo de música

---

[33]ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta*, S. J. (1554-1594) / José de Anchieta, Antônio de Alcântara Machado, Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 85.

[34]LEITE, S. *op. cit*. v.1, p. 246. (28) Carta do irmão Diogo Jacome aos padres e irmãos de Coimbra - S.Vicente junho de 1551. Diogo Jacome era português torneiro e catequista que trabalhou na Bahia, Porto Seguro, Ilhéus, São Vicente, São Paulo de Piratininga e Espírito Santo.

[35] Ibidem, v.1, p. 431. (59) Carta de um irmão do Brasil aos irmãos de Portugal, S. Vicente 10/03/1553.

polifônica. Essa música mensurada foi chamada pelos nossos colonizadores de *canto de órgão,* como aparece nas cartas dos jesuítas citadas acima. Ao longo do tempo a música polifônica será aquela praticada pelo mestre-de-capela das matrizes e catedrais, que não era necessariamente um eclesiástico, e a prática do canto monódico ficaria exclusivo dos regulares, que tinham a necessidade de sabê-lo para conseguir habilitação em qualquer ordem religiosa.[36]

O cantochão foi ensinado aos catecúmenos em latim e na língua que os jesuítas denominavam "brasílica" fazendo-os decorar os cantos ao senhor "em su lengua y les hazia cantar."[37]

Em 1557, uma carta escrita pelo padre Antonio Blazquez, na Bahia, revela o resultado dessa estratégia. O padre relata que os meninos entraram cantando na procissão e ficaram "maravilhados" com esse feito. Todos pareciam ficar "como atônitos porque em extremo são dados à música e ouvir cantar."[38] Procedimento igual é registrado pelo padre Manuel da Nóbrega em carta ao padre Miguel Torres na procissão de Ramos, em 1556:

> Houve muitos desposados e fizemos a procissão muito solene, porque veio folia da cidade que Simão da Gama ordenou e Bastião da Ponte seu cunhado: os meninos cantando na língua [e] em português cantigas a seu modo dando glória a Nosso Senhor[39]

A descrição de instrumentos nas cartas proporciona referências musicais importantes sobre quais seriam os utilizados no início da colonização no Brasil, tais como maracas feitas com cascos de cocos "y aguierados côn unos palos por donde dan y pedrezuelas dentro côn lo qual tañen" , e

---

[36] Segundo Roland de Candé (*História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. 1, p.198) chama-se cantochão ou canto plano o conjunto em latim da liturgia cristã do Ocidente. A partir do século XVIII, chamar-se-á impropriamente de cantochão qualquer música de igreja monódica inspirada no canto gregoriano e notada de maneira similar.

[37] LEITE, S. *op. cit*. - v.1, p.429. (59) Carta de um irmão do Brasil aos irmãos de Portugal. São Vicente 10/03/1553.

[38] Ibidem, v.1, p. 246. (58) Carta do p. Antonio Blázquez ao P. Inácio de Loyola 10/6/1557.

[39] Ibidem v. 3, p. 56.

> flautas, y gaitas, y nêsperas, y unas vergas de yerro con unas argollicas dentro, las quales tañen dando con un yerro en la verga; y un par de panderos y sonajas...Si viniesse algun tamborilero y gaitero acá, parezeme que no havria principal que no diesse sus hijos para que los enseñassen.[40]

Alguns instrumentos musicais foram mantidos para serem usados nas festas religiosas e profanas, como é o caso do instrumento descrito como "ferrinhos com umas argolinhas dentro, as quais tocam dando com um ferro no outro", como descreve o irmão Francisco Pires[41]. As nêsperas eram sinetas sem badalo de origem portuguesa, utilizadas por vendedores ambulantes para anunciar sua passagem.[42]

Encontram-se na obra de Serafim Leite, numerosas referências às atividades musicais dos padres da Companhia de Jesus. A utilização da música como atrativo para a catequese, mostra que os jesuítas passaram a integrar essa arte como estratégica pedagógica na educação dos índios. Isso refletiu o uso do poder indutivo da música como aliado da doutrina católica, num potencial de efeito ético e formativo insubstituível sobre a mente humana e coletiva do povo colonizado.[43]

Esse "efeito ético e formativo" ganhava uma dimensão sistemática conforme se tornava rotineira a aplicabilidade das ações jesuítas. Dentre essas ações, a utilização da música como ferramenta de educação nos parece ter sido uma ação emblemática, primeiro entre os índios e, logo depois, entre

---

[40] Ibidem. v.1, p. 383. (52) Cartas jesuítas dos meninos órfãos, escrita pelo p. Francisco Pires, ao p. Pero Domenech. Bahia - 5/8/1552. Segue a tradução: " *e furados, com uns paus, por onde deitam pedrinhas dentro, o qual tocam"* e outros *são "flautas, e gaitas e nésperas e uns ferrinhos com umas argolinhas dentro, as quais tocam dando com um ferro no outro, e um par de pandeiros com soalhas. Se viesse cá algum tamborileiro e gaiteiro, parece-me que não haveria principal que não desse os seus filhos para que lhos ensinassem*." Apud LEITE, 1940. p.147- 48.

[41] Segundo. Mário Frungillo, a denominação "*triangule"* aparece em partitura musical no ano de 1589. Desde o final da Idade Média, até o século XVIII "tinha forma trapezoidal e na porção da base do instrumento eram colocadas argolas ou "platinelas" que vibravam por "simpatia" quando percutido. Mersenne, M., *"Harmonie Universelle*", 1653 chama de "*cymbale*" um instrumento triangular com argolas na base." FRUNGILLO, Mário *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002, p. 358.

[42] O instrumento era denominado em 1520, na Bahia, de "campainhas". Idem, p. 222.

[43] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

as pessoas da comunidade: “Em S.Paulo freqüentavam o colégio além dos irmãos da casa, bom número de estudantes brancos e mamelucos, que acudiam das vilas circunvizinhas.”[44]

A utilização dos cantos originais dos indígenas para acompanhar trechos da bíblia vertidos para o tupi e a utilização dos cânticos religiosos originais em forma de cantochão trouxeram uma série de intercâmbios e cruzamentos culturais.[45] Os cantos religiosos passaram a ser encenados com textos em tupi: estavam implantados os autos religiosos.

Anchieta inventou um imaginário estranho sincrético, nem só católico, nem puramente tupi, ao forjar figuras míticas chamadas *Karaibebé.* Essa mescla cultural garantiria, segundo Alfredo Bosi, a coexistência de uma cultura-reflexo e de uma cultura-criação.[46]

Desse conceito proposto por Bosi, observamos o processo da cultura-criação no momento em que o padre Anchieta aprende o tupi, e, por meio dos autos, se faz cantar e rezar nessa língua aos anjos e santos do catolicismo medieval que encenavam com os catecúmenos. Essa mudança de código foi necessária para atingir o destinatário da mensagem que o texto encenado gostaria de transmitir.

A música, os autos, os ritos populares e a imaginária sacra produzidos nos tempos fornecem sinais de uma condição que se relacionava com a procura de formas novas e livres de existência. Esse processo é o que entendemos quando Bosi propõe a *cultura-criação:* é a imbricação com uma cultura já estabelecida pela comunidade local. Nesse processo, se não houvesse uma adequação por meio da cultura-reflexo, poderia irromper um embate entre os símbolos ritualísticos já existentes com aqueles trazidos e introduzidos na cultura local pelos colonizadores.

Conseqüência dessa adequação é a transformação de um ritual profano num ritual sagrado, e a coexistência de ambos, a partir da primeira metade do século XVII.[47] Esse mecanismo de espetáculo litúrgico irá se desenvolver ao

---

[44] RAMSP, v. 21, p.33. (Serafim Leite: *Os Jesuítas na Vila de São Paulo).*

[45] MORAES, J. V. de*. op.cit*., p.586. Cf. LEITE, 1947, p.378.

[46]Bosi descreve o significado da palavra *Karaibebé* como “literalmente *profetas que voam*, nos quais o nativo identificava talvez os anunciadores alados da Bíblia”. BOSI, A *. op. cit*. p. 31.

[47] Tinhorão mostra que a procissão de Corpo de Deus, em Portugal, desde o século XVI, já estava transformada em uma manifestação profano-religiosa. TINHORÃO, José Ramos. *Festas no Brasil Colonial*. 1º reimp. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 71-77.

longo do período colonial por meio das festas religiosas e expandirá seus espaços para as praças e para o teatro. A projeção do espetáculo ganhará uma maior dimensão no decorrer do século XVIII com as novas propostas da política iluminista.

Concomitantemente à realização dos autos sacro-profanos e ao ensino do cantochão, os jesuítas implementaram escolas no país, afim de "remediar a ignorância" dos clérigos. Uma carta do padre Diego Miron, reitor do colégio de Coimbra nos anos de 1542/44 e 1551/52, e provincial de Portugal, escrita para Inácio de Loyola em 1554, demonstra isso:

> Esta bien com que se haga um collegio de escuelas públicas em la India y en el Brasil como tenemos aqui y em Évora, donde se remediasse la ignorancia de aquellas partes en los clérigos com la licion de casos de conscientia, y en los demas com las liciones de grammática y latin.[48]

Em 1554 foi instalado o colégio dos jesuítas em São Paulo, transferido de São Vicente. Nele, seguiu-se o mesmo padrão das instituições jesuíticas que tinham, como característica, manter "escola de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger."[49] Pero Correia, no mesmo ano, relata suas impressões ao visitar o colégio:

> Todos os dias da semana têm doutrina duas vezes na igreja e no mesmo lugar há escola de meninos. Um irmão tem cuidado de ensiná-los a ler e escrever e alguns deles a cantar e quando algum é preguiçoso e não quer vir à escola o irmão que tem o cargo deles o manda buscar pelos outros os quais o trazem preso e o tomam às costas com muita alegria[50]

---

[48] LEITE, S. o*p. cit*. v. 2, p. 25. Carta do P. Diego Mirón ao P. Inácio de Loyola, Lisboa.

[49] CARDIM, Fernando. *A história dos colégios e costumes de São Paulo.* 3. ed. São Paulo: Cardozo Filhos & Comp., 1913, p. 155.

[50] LEITE, S. *op. cit*. p. 174.

Em carta ao padre Inácio de Loyola em 1554, José de Anchieta descreve como ocorreu a transferência do colégio para a nova aldeia: “chegamos a ela a 25 de janeiro e celebramos a primeira missa numa casa pobrezinha e muito pequena no dia da conversão de S. Paulo e por isso dedicamos ao mesmo esta nossa casa.”[51]

Nessa carta, Anchieta contava a Loyola quais os procedimentos que adotara para o colégio e descrevia como os pais dos índios entregavam “de boa vontade os filhos para serem ensinados”, pois acreditavam que, dessa maneira, eles se tornariam um povo mais “agradável a Cristo.”

O colégio constituía um espaço de sociabilização e de educação, e era frequentado por índios e mamelucos. Nesse espaço, os jesuítas estabeleciam uma rotina rigorosa a ser seguida. No ano de 1586, constava da legislação da Companhia que, se houvesse meninos da escola, caberia aos jesuítas ensinarem tanto de manhã como de tarde, por uma hora e meia, a ler e escrever; e depois disto, a “cantar aos que parecer que têm habilidade para isso.”[52]

Para realizar o ensino do canto aos meninos foi designado o padre Antônio Rodrigues, o primeiro mestre de música da vila de São Paulo, ensinando a cantar, em português, e também na “língua brasílica”, cantigas a seu modo. [53]

O nome de Antônio Rodrigues aparece na carta, em que são fornecidos dados significativos sobre a educação iniciada naquela época:

> Na escola, muito bem ensinados pelo mestre Antônio Rodrigues, encontram-se 15 já batizados e outros, em maior número, ainda catecúmenos. Os quais depois de rezarem de manhã as ladainhas em coro na igreja, a seguir à lição, e de cantarem à tarde a Salve Rainha, são mandados para suas casas; e todas as sextas-feiras fazem procissões com grande devoção,

[51] Idem v.2, p. 106. (22) Carta do Irmão José de Anchieta para o padre Inácio de Loyola, São Paulo de Piratininga , 01/09/1554

[52] LEITE, Serafim. “A música nas primeiras escolas do Brasil”. Lisboa: Brotéria. *Revista contemporânea de cultura*. V. XLIV, janeiro de 1947, p. 378. Apud: MORAES, G. V. o*p. cit*. p. 587.

[53] LEITE, S. v. 2, p.105-106. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956,

> disciplinando-se até o sangue. Nesta aldeia, foram admitidos para o catecismo 130 e para o batismo 36 de toda a idade e de ambos os sexos. Ensina-se-lhes todos os dias duas vezes a doutrina cristã, e aprendem as orações em português e na língua própria deles. A freqüência das mulheres é maior. Todos os domingos se lhes celebra missa; mas muitos dos catecúmenos levam a mal serem mandados embora depois do ofertório. [54]

Como espaço de convivência, o colégio se propunha a transformar a conduta e os hábitos sociais dos aprendizes, tornando-os menos "rudes". A maneira pela qual atingiriam esse objetivo seria pelo ensino de cantigas que, apontando as atitudes "rudes" dos indígenas e todos os seus vícios, incentivavam a não comerem carne humana, não se pintarem, não se matarem, dentre outros.[55] Podemos constatar que o uso da música se ampliava em relação aos seus objetivos. Ela passava a constar de canções, realizadas na língua local, que transmitiam novos valores morais aos participantes da escola. Essa inserção de novos valores trazidos pela Companhia propunha uma nova forma de viver aos indígenas.

As cantorias, no processo de doutrinamento, seriam usadas "no mais lógico sentido social, como elemento de religião, de catequização do índio."[56] Para realizar essa arregimentação, as mudanças de hábitos estariam implícitas, como percebemos na carta do padre Antonio Rodrigues, quando descreve o procedimento de um padre chamado Nuno Gabriel com os "gentios":

> tomava os principais deles e os filhos dos principais e os tinha em uma casa grande e ali os ensinava a ler e escrever e sabiam o Pater Noster e Ave-Maria, credo e Salve-Regina, mandamentos e finalmente toda a doutrina. Fez-lhes cantigas contra todos os seus vícios, a saber, para não comerem carne humana, para não se pintarem, para não se matarem, etc.[57]

---

[54] Idem v.2, p.106.

[55] Idem (65) Carta do Irmão Antonio Rodrigues aos padres e irmãos de Coimbra - S. Vicente de 31 de maio de 1553, v. 1, p.478.

[56] ANDRADE, Mário. o*p.cit*., p.16.

[57] LEITE, S. o*p.cit*. v.1, p. 478. (65) No original em espanhol: *"[..] tomava los principales dellos y los hijos delos principales; y los tênia en una casa grande e alli los enseñava a leer e escrevir, y sabian el Pater Noster y Ave Maria, Credo y Salve Regina, mandamientos y*

A importância atribuída pelo padre Antônio Rodrigues ao ensino do canto e da flauta, é posta em relevo numa festa do colégio, na qual se organizaram três coros: um de órgão, um de cravo e um de flauta, este último constituído pelos seus meninos flautistas.[58]

A relevância dos colégios dos jesuítas para o ensino musical no Brasil é assunto ainda pouco estudado a não ser pelos próprios jesuítas. Ao longo dos anos, esses colégios proporcionaram a infiltração do cristianismo nas camadas mais populares desenvolvendo tipos de culto e cerimônias que, oriundos de uma tradição ibérica, adquiriram aqui no Brasil novas especificidades, em grande parte derivada da heterogeneidade existente na formação da população da América portuguesa. Constatamos que o uso da música nessas cerimônias e cultos auxiliou na constituição de um sincretismo que reunia elementos do cristianismo europeu, assim como elementos indígenas e que mais tarde reuniria os dos africanos. Esse sincretismo, ao longo do século XVIII, converteu-se em espetáculo religioso com forte apelo aos sentidos nas festas e procissões religiosas principalmente pelo uso de carros alegóricos nos seus desfiles.[59] A adaptação dos elementos profanos ao universo sacro, ou vice-versa, era uma maneira de encorajar a afluência popular às cerimônias litúrgicas.

Transmitir o conhecimento de ler, escrever, contar e cantar por meio de um educador que se caracterizaria por ser o padre-músico foi fator determinante para o desenvolvimento da educação musical no Brasil. [60] Em

---

*finalmente toda la doctrina. Hizoles cantares contra todos sus vicios, scilicet, para no comer carne humana, para no se pintar, para no matar, etc*." E Antônio Rodrigues segue com convicção que "*es tanto el fervor que tienen, que aún no es manãna quando son los caminos llenos de los que vienen a missa: mejor saben las fiestas que muchos cristianos".*

[58] SANTOS, Maria Luiza de Queiroz. *Origem e evolução da música em Portugal e suas influências no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p.195. Importante ressaltar que a palavra "coro" na época constituía uma designação para conjunto de qualquer instrumento, não somente para voz. Carlos Penteado de Rezende, em seu trabalho sobre a história do piano no Brasil, mostra que os primeiros clavicórdios e cravos surgiram no Brasil introduzidos pelos jesuítas com a finalidade de ensinar o canto nos colégios onde eram realizadas as festas e as cerimônias religiosas. REZENDE, Carlos Penteado de. "Notas para uma História do Piano no Brasil". *Revista Brasileira de Cultura*, nº 6, 1970, p.13.

[59] O uso de símbolos barrocos nas festas brasileiras nos setecentos é abordado por Afonso Ávila em"*Iniciação ao barroco mineiro*". São Paulo, SP: Nobel, [1984]; e "*O lúdico e as projeções do mundo barroco"*. São Paulo : Perspectiva, 1994.

[60] Podemos supor que essa vinculação da música ao ensino da educação formal provém de um pensamento do século XVI onde, mesmo com a reforma tridentina que reorganiza a vida

São Paulo, o trabalho deles acarretou reflexos na formação da cultura musical da vila, como veremos mais adiante. Será de origem jesuítica a formação dos mestres-de-capela João Álvares Torres, Ângelo de Siqueira, e seu irmão José Ribeiro de Siqueira, que terão como professores os padres da Companhia.[61] Era possível e freqüente o processo da transferência de um padre da Companhia de Jesus para se tornar um padre secular, e posteriormente, assumir a atividade de mestre-de-capela. Em 1631, o padre Manuel Nunes, natural da Bahia e reitor do Colégio Santo Inácio, conseguiu licença para deixar a Companhia de Jesus e passar para o clero secular[62].

Percebemos que o início da educação musical no Brasil, orientada pelos jesuítas, está dentro do contexto da nova ordem político-cultural que regia a Europa no século XVI. Se considerarmos que a música ensinada pelos padres vinha de um padrão europeu vigente de recorrer a "textos em língua vernácula que facilitassem a identificação dos fiéis com o culto", os padres poderiam utilizar canções que não seriam, necessariamente, da liturgia musical, porém adaptadas ao contexto sacro.[63]

Podemos dizer que os padres-músicos tiveram uma dupla função no século XVI: além de serem os pioneiros da educação musical no Brasil foram também os primeiros produtores musicais.

---

da Igreja católica, há um pensamento humanista ainda corrente, como descreve Roland de Candé. Ele mostra a função político-social da música quando aborda a teoria musical praticada até o século XVI, fundamentalmente acadêmica e constituía *"uma disciplina científica do quadrívio, ensinada em latim nas universidades. Essa ciência natural é chamada música e o que a possui é um musicus. O músico praticante é um cantor; sua arte, o cantus, é ensinada em numerosas scholae cantorum (todas as igrejas importantes têm uma) e nas escolas privadas"* e a partir do século XVI *"todo homem de bem tem, desde então, o dever de conhecer não só a prática, mas também a teoria da música, que agora se vincula aos estudos gerais e não mais às ciências*". **(CANDÉ, 1994, v. 1, p. 331).**

[61] Diósnio Machado Neto, em sua tese, aponta esses nomes como alunos dos jesuítas, além do capelão da colegiada Ângelo Gomes Ribeiro e do padre João Lim de Córdova, mestre-de-capela do próprio colégio em Santos **(MACHADO NETO, 2001, p. 99-100).**

[62] CAMARGO, Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira. *A igreja na história de São Paulo*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1953. v. 2, p. 74. O autor aponta que Manuel Nunes foi nomeado Vigário da matriz de São Paulo substituindo o padre João Álvares.

[63] Cf. NERY & CASTRO, o*p cit*, p.72. Os autores discorrem sobre a provável utilização, pelos religiosos, dessas cantigas provenientes dos vilancicos ibéricos que foram adaptados na América.

## 1.2 Século XVII: os mestres-de-capela

A base da organização musical existente na vila de São Paulo a partir do século XVII até meados do XIX foi a atuação do mestre-de-capela nas matrizes e catedral da cidade. As atividades musicais realizadas por esses mestres no último quartel do século XVII, se concentravam nas duas irmandades da matriz, a do Santíssimo Sacramento e a de São Miguel e Almas, essa ativa desde 1684.[64] Há dificuldades em conhecer as atividades desenvolvidas na irmandade do Santíssimo Sacramento na Matriz da Sé de São Paulo anterior mente ao último quartel do século XVIII. Isso se deve à perda quase total da documentação mais antiga da irmandade, ocorrida nas inúmeras mudanças a que foi submetida com a demolição da Sé a partir de 1911.

Desde a fundação da matriz da vila, em 1611, até aproximadamente 1700, a música ocupa um espaço modesto e precário na vida religiosa de São Paulo. Todavia, nesse período, encontram-se dados demarcatórios para a historiografia musical da vila de São Paulo.

Nas atas da câmara consta o que talvez possa ser a notícia mais remota sobre a atuação do mestre-de-capela da matriz, que no século XVII era leigo. O documento data de 1649 e trata-se de uma queixa do vigário da matriz, padre Domingos Gomes Albernaz, pela incompetência e displicência do desempenho do mestre-de-capela Manuel Pais de Linhares. No documento percebemos a carência de músicos na vila daquela época que, praticamente, impedia o mestre de capela continuar o seu ofício, como se mostra abaixo:

[64] ACMSP, Lº 3-2-14. Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas. Termos ou Atas das Sessões e Eleições da Irmandade de São Miguel, de 1699 em diante .CF assento de 5-11-1723, f. 47v, invocando razões para que os irmãos pagassem religiosamente as anuidades, "*...além de nolo expor o Ilmo Sr. Bispo Dom Joseph (Guadalupe), no ano de 1684, no livro primeiro da irmandade a f.35 ordenado pelo reverendo e Licenciado Matheus Nunes de Siqueira primeiro intutelador de Santa Irmandade*".

> Apareceu o padre vigário Domingo Gomes Albernaz e por ele foi dito que não é a serviço de Deus nem bem e ornato do culto divino que Manuel Pais de Linhares exercitasse o oficio de mestre de capela por quanto não era útil nem capaz servir o dito cargo por nele ser muito serviço não tendo discípulos nem músicos para se celebrarem os ofícios divinos como é uso e costume em todos os mestres de capela.[65]

A utilização da palavra "discípulo" no documento, alude a uma das funções do mestre-de-capela da época: a de ensinar música às pessoas da comunidade, que passariam a cantar ao lado de outros músicos.

A situação de conflito continuou entre o vigário e o mestre-de-capela. O padre Domingos Gomes Albernaz, resolveu interferir na atuação do mestre Manuel Pais de Linhares, pedindo aos oficiais da Câmara que

> o mandassem notificar que não exercitasse o dito cargo até se avisar ao senhor prelado para que provesse no caso como lhe parecesse justiça e mais ornato e serviço de Deus.

E que

> Sendo de tudo ele dito Manuel Pais de Linhares causa e como nesta Semana Santa passada, estando na celebração dos sacramentos do canto na dita igreja, viera e ele assentar-se em um arco da dita igreja por muitas vezes a fazer escarninhos e rir-se dos que estavam ajudando aos oficiais divinos.[66]

Atuando como vigário desde 1646, conhecido pelo seu temperamento forte e teimoso, seu nome é citado diversas vezes nas atas da câmara.[67] Desde sua chegada, os moradores de São Paulo mostraram-se contrários a ele. Consta que era procedente do Rio de Janeiro e viera para São Paulo após a expulsão dos jesuítas nessa vila.

---

[65] ACSP- v. 5, p. 372-373. Apud. DUPRAT, 1995, p. 19.
[66] Idem.
[67] Inventários e Testamentos – v.33, p.112.

Em relação à primeira expulsão dos jesuítas, os fatos históricos relevantes nos remetem ao ano de 1639, com a bula do papa Urbano VIII "Commissum Nobis". Nela o conteúdo é claro, contrário ao cativeiro dos índios, criticando o modo como os jesuítas procediam. Como conseqüência, teremos no ano seguinte a expulsão deles da Capitania de São Vicente.

> A bula faz referências de início à do Papa Paulo III (29 de maio de 1537) que proibia, cativar os índios, sob pena de excomunhão "late sententiae eo ipso incurrenda", da qual não poderiam ser absolvidos, excetos em caso de morte, senão pelo Romano Pontífice.[...]impunha novamente a pena a todos seculares ou religiosos de qualquer ordem, se cativassem índios nas regiões já referidas[68]

Ao antigo vigário, o padre Manuel Nunes coube a tarefa em 1640, de inventariar todas os bens que pertenciam aos jesuítas, e que estivessem no Colégio.[69]

Era época da festa do Anjo Custódio, para a qual os oficiais da câmara mandaram avisar o padre Manuel Nunes para fazer os preparativos dela, como sempre o fizera.[70] Sendo o padre um ex-membro da Companhia de Jesus, muito contrariado com a atitude tomada em relação aos jesuítas, respondeu "que por escrúpulo que tinha não faria a dita procissão e por não incorrer nas censuras dos sagrados cânones."[71]

Não só recusou fazer a procissão da festa, como fechou a igreja matriz afixando na porta um edital de excomunhão coletiva dos paulistas. Os oficiais pediram ao procurador do conselho uma precatória ao vigário, pois ele "fechava as portas da igreja não querendo celebrar e perturbando a todos os mais religiosos que não os celebrassem."[72]

Esse entrave acarretou um processo contra os carmelitas e os franciscanos, o qual foi levado para ser resolvido pelo prelado administrador no

---

[68] CAMARGO, S. o*p.cit.,* p.129.
[69] ACSP - v.5, p.42- 43.
[70] Não consta que houvesse algum mestre-de-capela no período para organizar a procissão e as atividades musicais, sendo que o primeiro nome que aparece na documentação, teria sido o de Manuel Pais de Linhares, somente em 1649. (N.A).
[71] ACSP - v.5, p.39 - 40.
[72] Ibidem.

Rio de Janeiro. Padre Manuel Nunes morreu em 1644, alguns anos antes do retorno dos jesuítas a São Paulo, em 1663.[73]

Após Manuel Pais de Linhares, consta em abril de 1657 a nomeação de Manuel Vieira de Barros como mestre-de-capela.[74] A provisão foi assinada pelo licenciado Manuel de Araújo, provisor e vigário geral do Rio de Janeiro. Por estar ausente o vigário, o cumpra-se na igreja matriz de São Paulo, foi dada pelo padre Manuel da Câmara Bittencourt.

Durante todo o período colonial, a pessoa que se tornasse mestre-de–capela desempenharia um papel social fundamental na história da educação musical nas vilas do Brasil. Além de ter a função de compor o repertório litúrgico da catedral ou das matrizes, ele administrava como seria sua execução, contratava e pagava serviços aos músicos por ele escolhidos. O fato é que o mestre-de-capela continuou, grosso modo, o procedimento adotado pelos padres-músicos jesuítas do começo da colonização em São Paulo, ou seja, o de transmitir o conhecimento do canto aos jovens. [75]

A partir do século XVIII os mestres-de-capela passam a integrar as atividades musicais das irmandades que surgem e se desenvolvem na matriz e a fazer música para as festas dos seus padroeiros. A necessidade de ampliar o número de músicos para cantarem nas diversas festas concentrava nele a educação musical de clérigos. Estes eram os que apresentavam as melhores condições para o aprendizado da música na época pois terem conhecimento do canto de órgão. Dessa forma, os mestres inseriam seus discípulos cantores

---

[73] CAMARGO, S. o*p. cit*. p.173. Pedro Taques reescreve na sua obra o alvará de 1674 de perdão aos moradores de São Paulo pelo ocorrido aos jesuítas *"hei por bem de conceder aos moradores de S. Paulo perdão geral de todas e quaisquer culpas que tiverem cometido, ainda que partes, reservando-lhes o direito para demandar em o cível sobre os danos; com declaração que o perdão que lhes concedo não ha de ter efeito senão depois de restituídos os padres da Companhia*". TAQUES, Pedro*. Informação sobre as minas de S. Paulo a expulsão dos jesuítas do collégio de S Paulo.* São Paulo: Ed Melhoramentos, s.d. [19--?] p.200-201. Nos próximos anos seria restituída a volta dos jesuítas em São Paulo.

[74] RGCSP- v. 2, p. 488-489.

[75] Os mestres-de-capela constituíam a escola pública da época para ensinar música à mocidade local, e essa característica é observada ao longo do século XVIII. Eles tinham a incumbência de ensinar a ler, escrever e contar revela na provisão de nomeação de Venâncio Benevuto para mestre-de-capela da vila de São Francisco das Chagas de Taubaté, escrita pelo bispo de São Paulo D. Frei Manuel da Ressurreição, em 1774*: "[...] como convém ao serviço de Deus e para o bem da freguesia com a obrigação porém de ensinar a ler, escrever e contar e de acompanhar com seus discípulos o Santíssimo Sacramento cantando salmos, ladainhas e bendito e louvado seja o Santíssimo Sacramento"* - AHU. São Paulo, cx 19 doc. 2666, SP. In ARRUDA, J.J. de A. (coord.). Documentos Manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo: Catálogo II (Mendes Gouveia). (1618-1823) Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2002.

e instrumentistas nas festas religiosas para executarem a sua música. Alguns se tornavam, posteriormente, profissionais, como foi o caso, em 1680, de Manuel Lopes Siqueira, que recebeu provisão de mestre-de-capela da vila de São Paulo em substituição a José da Costa Homem, que o orientara na formação musical. [76]

A transmissão do conhecimento musical dos mestres-de-capela para seus discípulos, portanto, resolvia a dificuldade de se encontrarem músicos locais. Em 1726, o processo de *Genere et moribus* de Ângelo Siqueira, mestre-de-capela da matriz de 1725 a 1734, mostra a carência de profissionais para ensinar música em São Paulo, sendo ele

> o único mestre-de-capela, não só da matriz, senão de todos os conventos da dita cidade e ensinando a solfa, a tanger harpa, órgão e compondo solfas para assistir com músicas as festividades, e porque só ele ensina, e tem escola na dita cidade.[77]

Com a provisão dada pelo bispo permitia ao mestre-de-capela da matriz cobrar licença para outros músicos tocarem e cantarem em outros distritos ou vilas nos quais o mestre não pudesse estar presente. Esse procedimento monopolizou o sistema empregatício do músico nas igrejas do Brasil colonial de fins do século XVII até o período da independência.[78]

Nos registros da Câmara de São Paulo, em 1711, consta que o mestre-de-capela da matriz, Manuel Lopes de Siqueira, pagava a pensão de 32 mil réis anuais ao bispo do Rio de Janeiro pela permissão de tocar sua música em diferentes igrejas. Aliás destinava a maior parcela do seu ordenado de 8$000 réis ao pagamento de músicos cantores e instrumentistas, ficando apenas com 2$000 réis.[79] A pensão paga ao bispo permitia ao mestre-de-capela cobrar

---

[76] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995, p.87 e 23.
[77] ACMSP - Processo de habilitação de *Genere et moribus* nº 8-1-120, f. 4.
[78] Régis Duprat, autoridade sobre o assunto, é autor de uma interpretação marcante sobre o monopólio da música colonial no Brasil. Segundo o musicólogo, pioneiro a pesquisar o assunto, o "estanco na música" consistia em pensão recebida pelo mestre-de-capela da matriz a cada vez que outro mestre fizesse música em outras igrejas. Por sua vez, o bispo, arcebispo ou vigário geral cobrava do mestre-de-capela pela concessão desse monopólio. DUPRAT, Régis. "Estanco da Música no Brasil Colonial" In: MARCONDES N.; BELLOTTO M. L. (org) *Labirintos e Nós.* São Paulo: Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, p.53-74,1999.
[79] RGCSP - v. 4, p. 347 - 49.

pela música e pelos músicos por ele indicados nas festas realizadas em várias igrejas.

Com a ampliação do número de festas, os músicos também alargavam seu mercado de trabalho, pois fora as festas fixadas pela Igreja, ocorriam também aquelas de caráter local para santos regionais, o padroeiro da vila e os das irmandades. Se o músico fosse eclesiástico nada receberia pelas festas realizadas, pois já possuía salário fixo anual pago pela folha eclesiástica da Real Fazenda. Porém, se fosse músico secular, teria uma remuneração garantida, pois não poderiam obrigar os músicos seculares a cantar de graça.“ [80]

A prática adotada pelos mestres-de-capela era cobrar pela música e pelos músicos para as festas realizadas. Acontece que, como os cantores e instrumentistas eram discípulos do mestre, era seu costume utilizar o valor recebido como manutenção do seu trabalho. Para que conseguisse um rendimento razoável, o mestre-de-capela da matriz tinha interesse em participar em muitas festas com sua música.[81] Convinha ao bispo indicar o mestre-de-capela para a matriz ou catedral, medida que, muitas vezes, gerava uma tensão entre aquele e o governante da capitania, além de desagradar a muitos músicos que se viam impedidos de trabalhar nas festas.

Considerando que o trabalho do mestre-de-capela era destinado ao canto das missas e horas canônicas - e era obrigado, por contrato, a fornecer o repertório ensaiado, de sua autoria ou não, com cantores ou instrumentistas – e considerando também que no processo da produção musical da igreja era a figura principal, seu salário era extremamente módico.

A dificuldade do mestre-de-capela em receber um salário digno é notada desde 1706, em carta enviada pelo conde de Alvor aos oficiais da câmara da vila de São Paulo. Nela constava que o salário do mestre-de-capela

---

[80] AHUL, cód. 236, f.177v. Carta do rei ao ouvidor-geral, de 14-7-1738. Apud. DUPRAT, R. 1995, p.35.

[81] Em documentos que mostram as despesas pagas em festas, notamos que a cada uma realizada pelo mestre-de-capela, fora seu trabalho na Sé, o valor pago ao mestre da música variava de 9$600 a 6$000 reis. Se o mestre-de-capela realizasse quatro festas estaria ganhando o equivalente ao salário recebido na matriz. Parece-nos que nessas festas o organista ganharia muito pouco, cerca de $720 em contratações eventuais. RGCSP - v. 4, p. 47- 49.

para realização das festas do Corpo de Deus não tinha sido pago, e ordenava-se o pagamento:

> Vi o que escrevestes em carta de 17 de agosto de ano passado acerca de vos glosar o ouvidor geral Antônio Luís Peleja algumas despesas que fazeis, em algumas festividades, e principalmente na festa de Corpo de Deus, por não teres provisão minha para esse efeito, e por não assistires com a despesa necessária para a dita festividade[...] Vou mandar munir o vigário da vara o requerimento do vigário Bento Curvelo Maciel, pelas quantias de 13$960 réis da missa que cantara[...] Pareceu-me dizer-vos que não deveis de dar a esmola ao pároco, nem ao mestre-de-capela, digo da música, que a estes se dá ordenado pela Fazenda Real.[82]

A relação entre as despesas e os rendimentos da Câmara de São Paulo, com o parecer do procurador da Fazenda Real e do Conselho Ultramarino, era o que garantia a execução das quatro festas tradicionais. O trâmite da negociação entre essas três partes era muitas vezes longo porém a Coroa, mesmo não querendo abrir mão de seus rendimentos, preocupava-se com o cumprimento das tradições dos festejos e das procissões. O não cumprimento das festas poderia trazer censuras aos camaristas. Para que isso não acontecesse, quando os cofres das câmaras não cobrissem as despesas, estas seriam divididas entre os vereadores.

Esse trâmite de ajustes financeiros para a realização das festas tradicionais, é percebido em situações nas quais havia a necessidade de negociar os pagamentos aos envolvidos na festa. Em carta do vigário da matriz, Bento Carvalho Maciel ao rei em 1729, nota-se sua indignação com a suspensão da contribuição que recebia para pagar os gastos com as pessoas envolvidas na realização das festas. Estando no cargo de vigário da matriz de S. Paulo há 33 anos, costumava, tal como seus antecessores, receber e cobrar espórtula pelas missas cantadas que se faziam nas festas reais. Porém os oficiais da câmara tinham impugnado essa prática, pois alegavam que ele já recebia ordenado, como ele relata:

[82] RAMSP – Ordens Gerais - v. 6, p.105.

> Este costume que era antigo, e eu por isso o observei alguns anos, impugnaram os oficiais da Câmara desta cidade tomando por fundamento, que nos termos de ter eu ordenado de V. Magestade devia cantar as missas nas ditas festas de graça, e sem embargo digo e sem espórtula alguma, e que somente se pagaria aquela que pertencia ao diácono, sub-diácono, e sacristão[83]

Ao chegar o ministro Francisco Galvão Fonseca, a situação se complicou. O ministro proibiu também o repasse do dinheiro para o pagamento do clérigo e do sacristão pelo canto, retirou o pagamento de todos que estavam envolvidos com a festa, e, inclusive, suspendeu o fornecimento da cera, como ocorrera no ano de 1728. Bento Carvalho Maciel esclareceu ao rei que esse fato aconteceu por causa do corte dos gastos excessivos da Câmara nas festas reais, tendo sido suspenso naquele ano a festa de Corpus Christi. Ele termina sua carta solicitando ao rei:

> ou se me dá propina igual à que eles [oficiais] levam na ocasião das missas cantadas e celebradas das festas reais, ou não se dando a dita propina, devem pagar aos clérigos, assistentes, diácono, subdiácono e sacristão como até agora o fizeram.[84]

Na provisão inclusa na carta o ouvidor-geral era de parecer que não deveria pagar ao vigário por que este recebia ordenado, e em relação ao mestre-de-capela, na época o padre Ângelo de Siqueira, ocorria o contrário: era ele quem pagava pela música trinta mil réis de pensão, por ano, ao bispo. O Conselho Ultramarino mandou verificar a denúncia, que só seria resolvida em 1734, quando o ouvidor-geral remeteu ao rei uma cópia da provisão do mestre-de-capela, pela qual verificava-se que ele não pagava pensão ao bispo.

Em relação ao ordenado de Ângelo de Siqueira, Bento Curvelo Maciel insiste no pagamento do seu trabalho pela câmara

---

[83] DI - v. 24, p. 2.
[84] DI - v.2, p. 24.

> Pois não (tem) obrigação para que se haja de cantar de graça, e se lhe devem satisfazer as festas pelo mesmo preço que nas mais igrejas se costuma pagar nas solenidades.[85]

Para resolver a questão, em 1732, uma carta do ouvidor-geral da comarca de São Paulo, Gregório Dias da Silva, para D. João V expôs que seria necessário pagar o diácono, o subdiácono e o sacristão e, sobretudo, o mestre-de-capela, que não tinha ordenado "e assim se lhe deve pagar pelos rendimentos do conselho como se pratica dando-lhe por cada festa a que assistir 8$000 mil réis."[86]

As negativas de pagamento ao mestre-de-capela pelas festas eram recorrentes, não recebendo o que lhe era devido. Em 1710, o mestre-de-capela da matriz de São Paulo, Manuel Lopes de Siqueira, enviou requerimento aos oficiais da câmara pedindo o pagamento das festividades de Corpo de Deus de 1709 e 1710. Deveria receber o equivalente a 16$000: "pagava-se a Câmara em cada festa real 8$000 mil réis, dois do compasso e seis para os músicos harpa e viola.[87] Se não recebesse, não poderia repassar o valor devido aos demais músicos.

A origem da atividade do mestre-de-capela remonta aos coros de cantos monódicos da igreja católica da romana da baixa Idade Média. Sua atividade específica era fundamentalmente dirigir o grupo de cantores, que poderia ser formado por religiosos desprovidos de conhecimentos musicais mais específicos.

A igreja foi lentamente solidificando sua liturgia musical acomodando duas práticas de certo modo antagônicas: os antigos cantos monódicos, e a mais "moderna", a música polifônica - denominados na península ibérica como cantochão e canto de órgão, respectivamente.

Normalmente para realizar seu trabalho dentro da matriz, o mestre-de-capela que assumisse o cargo seria o responsável em escrever a música

---

[85] AHUL SP, cx 11, cat. D.1138. ARRUDA, José Jobson de Andrade de (coord.*). Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo:* Catálogo II (1618-1823) *(Mendes Gouveia)*. Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2002.
[86] Idem.
[87] CAMARGO, S*. op. cit*. v. 3, p.167.

polifônica para um coro executar, acompanhado, em geral, por um órgão, ou outro instrumento, que o executante realizaria o baixo-contínuo. [88] O termo *a capela* seria usado para designar o espaço natural para a música polifônica. O baixo-cifrado, um dos princípios fundamentais do estilo barroco e muito utilizado na música do período colonial brasileiro, tem seu fundamento na preponderância das vozes externas emancipando, assim, os acordes.[89]

A questão do monopólio da música é constatada ao longo do século XVIII. Em 1751, na vila de Itu, há críticas sobre a maneira de como o antecessor do bispo de São Paulo estacara as músicas das igrejas pondo

> O Mestre da Capela Francisco Vaz Teixeira, contra a minha ordem de 1709, de que se seguia muito dano à república porque deixariam os mais de ensinar esta arte, sendo proibido pelo eclesiástico usar dela e os festeiros obrigados a levar música do tal mestre da capela que além de não ser capaz o do presente se paga como quer, pelo que me pediam fosse servido determinar o procedimento que deviam ter contra o vigário no caso de impedir aos mais músicos as festividades a que forem chamados, o que visto me pareceu ordenar-vos informeis com o vosso parecer. El-rey Nosso Senhor o mandou pelos conselheiros do seu Conselho Ultramarino abaixo assinado e se passou por duas vias.[90]

---

[88] Cf. DINIZ, Jaime. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993, p.19-20. Também sobre o assunto consultar: PINHO, Ernesto Gonçalves. *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1981.

[89] BUKOFZER no seu livro *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach.* NY: Norton 1947, nos aponta como característica do estilo barroco o uso do baixo-cifrado: "*the bass made to serve the new function was as characteristic of the baroque period as its name: thorough-bass, or basso continuo",* e mais adiante destaca que a polaridade harmônica gerada pelas vozes extremas, o baixo e a soprano, dará liberdade a melodia. A melodia acompanhada ganhará espaço garantindo a ela própria uma maior liberdade e agilidade: "*For the first time there emerged in music history a harmonic polarity between bass and soprano, between harmonic support and a new type of melody dependent on such support. This polarity is the essence of the monodic style. With the new function of "accompaniment" relegated to the bass, the melody gained freedom and agility."* p.10 - 11. Também BLUME, mostra que são duas as características básicas das técnicas composicionais barrocas: a polarização das vozes extremas - baixo e soprano; e o equilíbrio linear. A música passa da modalidade à tonalidade. E aponta *"no Barroco a mudança de espírito do tempo desenvolveu os elementos especificamente barrocos fora dos esforços humanísticos, por outro lado esses esforços humanísticos funcionaram como um controle contra os exageros barrocos".* BLUME, Friedrich. *Renassaince and Baroque Music*. NY: Norton, 1970, v.6, p.110.

[90] DI - v. 34, p. 487.

Esse texto nos permite supor que o procedimento adotado pelo bispo também interferiria no ensino da música aos aspirantes. Privando os demais músicos, ou mestres-de-capela de comporem para suas festas, eles, conseqüentemente, não teriam necessidade de ensinar música, pois não precisariam fazê-la, ou seja, não promoveriam o desenvolvimento de novos músicos na vila.

Na ordem de sucessão ao cargo de mestre-de-capela da matriz Matias Álvares Torres substitui Ângelo de Siqueira. Torres ocupou o cargo de 1735 a 1768, e após a criação do bispado na cidade, se torna o primeiro mestre-de-capela da Sé de São Paulo.

O período da produção musical setecentista brasileira, pelo conjunto de suas características estéticas, corresponde, na historiografia musical européia, ao estilo pré-clássico, ou seja, um período intermediário entre o abandono da estética barroca e o aparecimento do chamado estilo clássico vienense.[91] Na história da música, o estilo clássico vienense é o compreendido a partir de 1775, com a obra de Joseph Haydn.[92]

Mesmo estando atrasados em relação à periodização européia, os compositores brasileiros foram influenciados pelo estilo pré-clássico. Naquela época, principalmente em São Paulo e em Minas Gerais, a prática da escrita na música religiosa continuou subserviente aos modelos da polifonia européia antiga.[93] Charles Rosen, em seu capítulo "A linguagem musical no final do século XVIII", mostra a resistência da música sacra européia em acompanhar a mudança de estilo. Essa seria a última área a ser dominada pelo estilo

---

[91] O período musical denominado barroco foi caracterizado por grande força e dramaticidade nas suas formas estruturais. Houve a consolidação do sistema tonal e o desenvolvimento da linguagem harmônica. Com as dilatações das formas herdadas do renascimento surgiram as grandes formas barrocas tais como ópera, oratório, paixão, cantatas, que se destacaram pelo seu movimento dinâmico, contrastante e dramático. Mesmo em compositores brasileiros pré-clássicos notamos grande influência desse estilo. Sobre o assunto consultar: DUPRAT, Régis. "O Barroco Musical no Brasil". In TIRAPELI, Percival (org) *Barroco Memória Viva/Arte Sacra Colonial*,). São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa oficial do estado, 2001, p.230-35.

[92] Na história da música o período chamado classicismo vienense compreende a tríade formada por Haydn, Mozart e Beethoven. Período no qual a música instrumental supera a melodia acompanhada destituindo o baixo-cifrado da sua condição de condutor da estrutura musical no período barroco. Mario de Andrade considera o período do século XVIII como "o mais refinado dos períodos musicais" In: ANDRADE, Mário *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987 p. 125.

[93] Sobre o "estilo antigo" no Brasil consultar: CASTANHA, Paulo Augusto *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX* (tese de doutorado). São Paulo, FFLCH/USP 3v, 2000.

clássico, mantendo o barroco seu domínio mesmo em Mozart e Haydn. Seria somente com as duas missas de Beethoven que as últimas resistências caíram.[94]

Uma das referências musicais mais importantes para a musicologia brasileira encontra-se nas páginas de um conjunto de manuscritos musicais da primeira metade do século XVIII. A descoberta foi comunicada em 1984 à comunidade musicológica por Régis Duprat.[95] A documentação encontrada tem datação provável de 1730 e 1735 e é de Mogi das Cruzes sendo considerada, até o momento, como as mais antigas partituras de música do Brasil.

Outras vilas da época figuram como centros de formação daqueles que seriam os principais responsáveis pela produção musical em São Paulo: os músicos e os mestres-de-capela.[96] A ocorrência mais remota de música na vila de Itu, por exemplo, que encontramos documentada é um recibo do mestre-de-capela Bartolomeu de Quadros, datado de 1706, e trata-se de uma música fúnebre registrada no inventário de Lucrécia Leme no qual pagava-se oito mil réis para a realização dos ofícios e acompanhamento do mestre-de-capela da vila.[97]

---

[94] ROSEN, Charles. *The Classic Style*. London: Faber and Faber 1976, p.46.

[95] DUPRAT, Régis. "Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes", c. 1730. *Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*, São João del Rei, MG, dezembro 1985. UFMG, 1986, p. 49-54. No mesmo ano, este trabalho foi apresentado ao Congresso de Bruxelas, Bélgica, publicado nos seus Anais.*The Brussels Museum of Musical Instruments/ Bulletin/ Musique et influences culturelles réciproques* entre l'Europe et L'Amérique Latine, du XVIème au XXème siècle, vol. XVI, 1986, p. 139-144, (em francês).

[96] O termo "mestre-de-capela", no Brasil, conserva-se até hoje vinculado ao sentido eclesiástico, correspondendo à capela de música de uma catedral ou igreja. Durante os três primeiros séculos da colonização brasileira, o mestre podia exercer suas funções simplesmente cantando, ou com algum instrumento, acompanhando-se numa harpa. Segundo verbete que consta na *Enciclopédia da Música Brasileira* (2.ed. São Paulo: Art Editora/Itaú Cultural, 1998) a função do mestre-de-capela "*não era necessariamente estável, com salário fixo, como no caso de catedrais ou igrejas matrizes, podendo ser eventual, com a realização de uma concorrência especifica para prestação dos serviços cujo vencedor, às vezes chamado de arrematante, passava recibo como mestre-de-capela. Obrigava-se, pelo contrato, fornecer para a festa religiosa, cuja clientela eram as irmandades, as câmaras que patrocinavam as festividades reais, ou particulares que contratavam música para ofícios geralmente fúnebres- o repertório ensaiado, de sua autoria ou não, com cantores ou instrumentistas (geralmente responsabilizando-se pelo seu pagamento). Estes eram, freqüentemente, seus alunos, já que tinha também como função manter discípulos ou escola pública de música."*

[97] Inventários e Testamentos, v.25, p.220. Apud: DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical* . São Paulo: Novas Metas, 1985, p.53.

Em Guaratinguetá, a notícia mais remota sobre música data de 1737 e trata-se de um ofício de três lições[98]. Observa-se, na vila, a existência de várias irmandades como a do Santíssimo Sacramento, Rosário dos Pretos e dos Brancos, e a Irmandade da Piedade. Esta última pertencente a Lorena, que na época, era circunscrição administrativa de Guaratinguetá. Mais tarde fundaria as de Santo Antonio da Matriz, de São Miguel e Almas e a Ordem de São Benedito e a Ordem terceira do Carmo.

Em Atibaia, uma missa cantada em memória da mulher de Manuel Preto Cardoso, em 1722, consta como a mais antiga informação.[99] Antônio de Oliveira e Vitorino Nogueira da Paz surgem, em 1746, como mestres-de-capela da matriz da vila de Nossa Senhora do Rosário de Paranaguá então pertencente à Capitania de São Paulo.[100]

## 1.3. Locais de sociabilidade: as igrejas, as praças e as ruas

A historiografia de São Paulo no período colonial tece algumas considerações, muitas delas controvertidas, em relação ao potencial sócio-econômico da cidade. Uma análise da obra de alguns pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto nos auxiliou a entender como ocorreu a formação dos espaços onde ocorriam as relações sociais na então vila de São Paulo, e na conseqüente ocupação deles com as atividades musicais.

Na bibliografia existente sobre o assunto, selecionamos alguns trabalhos que ilustram a formação de São Paulo até meados do século XVIII. Um primeiro trabalho, Ilana Blaj analisa as imagens cristalizadas da população que ocupava São Paulo no final do século XVII, e como essas imagens foram construídas ao longo do século XX. Essas cristalizações, segundo Ilana Blaj, contribuíram para uma tipificação conceitual dos moradores de São Paulo

[98] DUPRAT, R. *op. cit*., p.73.
[99] Idem p. 115.
[100] Esses nomes constam do documento "*Paranaguá, 1746 autos de notificação entre partes*" que integra a coleção de documentos não catalogados do Arquivo da Cúria Metropolitana de SP. Foi transcrito na íntegra por Régis Duprat **(1985)**, e trata-se de um requerimento ao Juízo Eclesiástico da comarca de Paranaguá, a cuja jurisdição pertenciam as vilas de Iguape, Cananéia, Curitiba e São Francisco.

seiscentista que os consideravam como homens rebeldes, com uma tendência maior à democracia, ou como nobreza guerreira.[101]

Segundo a historiadora, no último quartel do século XIX uma quantidade significativa de escritores caracterizaram a vila de São Paulo seiscentista como um núcleo tendente à dispersão, com uma população flutuante e esparsa em razão das constantes idas ao sertão. Esse movimento gerou "deslocamentos populacionais contínuos, uma vida marcada pelo isolamento, uma economia de subsistência auto-suficiente, mas fracamente vinculada às relações de mercado".[102]

No estudo recente de Laura de Mello Souza, a autora aproxima-se bastante de Ilana Blaj. A pesquisadora revisita a produção historiográfica sobre São Paulo do século XVII e XVIII caracterizando a população: "Qualidades e defeitos apareceram, portanto, indissociados na qualificação dos paulistas durante o século XVII, e assim continuou depois".[103]

Em fins do século XVII, a vila de São Paulo já apresenta um crescimento populacional e paulistas com posses, como observamos em 1693. O rei provia o pároco da freguesia da Candelária do distrito de São Paulo, quando ele constatou que a dita vila havia crescido muito no número de moradores.[104]

São Paulo, até meados do século XVIII, teria conhecido um dinamismo sócio-econômico e esse núcleo passaria a exercer função intermediária e abastecedora do mercado mineiro. Quando houve a queda da atividade metalífera, São Paulo também entrou em decadência tendo a extinção da sua capitania em 1748.[105]

---

[101] BLAJ, Ilana. *A Trama das Tensões*. São Paulo: Humanitas, 2002, p.28. No seu trabalho, a pesquisadora aborda criticamente a produção intelectual existente sobre São Paulo, escrita no período compreendido entre o final do século XIX até meados do século XX. Esse período é considerado pela autora, o qual possue escritos que "*em sua maioria, construíram a imagem de São Paulo como locomotiva da nação e do paulista como "raça de gigantes*" (BLAJ, p.31); e em relação aos estudos das décadas de 1950-60 a autora aponta que muitos autores relegaram a história regional, ao privilegiar a relação centro-periferia e o desenvolvimento do capitalismo. A historiadora pesquisou a vila de São Paulo no período de 1681-1721, discutindo todas as tensões sociais decorrentes da ação da elite local.

[102] Ibidem. Alfredo Ellis Jr., Otoniel Mota, Rubens Borba de Moraes, Alcântara Machado são alguns escritores que a historiadora aponta.

[103] SOUZA, Laura de Mello. *O Sol e a Sombra* – política e administração na América portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.116.

[104] Documentos históricos, v. 83. p.115-6.

[105]Segundo Alcântara Machado, São Paulo possuía uma condição auto-suficiente, e escreve: "Dentro do seu domínio tem o fazendeiro a carne, o pão, o vinho, os cereais que o alimentam; o couro, a lã , o algodão que o vestem; o azeite de amendoim e a cera que à noite lhe dão

Janice Theodoro aponta o entroncamento de caminhos que caracterizou a vila de São Paulo, fazendo com que ela tivesse uma localização estratégica em função de interesses díspares[106]: A autora propõe três momentos significativos na história colonial da capitania de São Vicente: primeiramente como ponto estratégico de defesa dos povoamentos litorâneos e o estabelecimento de São Paulo como um núcleo urbano avançado no interior para fazer frente às possíveis incursões de indígenas e castelhanos; o segundo momento é o da abertura de caminhos para o interior e o desenvolvimento de toda a região das bacias hidrográficas (Prata, Paraguai e Paraná); e, o último, é caracterizado pela implementação das medidas adotadas no período pombalino que incorporaram, nos seus próprios planos, ”o conjunto de iniciativas e de soluções desenvolvidas pelos moradores da vila”[107]

O fato é que esses três momentos de São Paulo colonial propostos pela autora, ou seja, a defesa dos povoamentos litorâneos, a abertura de novos caminhos, e a implementação das medidas pombalinas, contribuíram para a formação das relações sociais, econômicas e políticas da vila, caracterizando, conseqüentemente, a sua formação cultural.

A própria formação da população paulista, composta por índios, mamelucos e portugueses, constituiria uma particularidade no seu desenvolvimento social. São Paulo era vista, em pleno século XVIII, pela metrópole como um “bem particular” constituído aproximadamente em 60% por portugueses.[108] Laura de Mello, sobre o assunto da mestiçagem, escreve que a elite paulista desde o século XVII seria mameluca.[109]

Em relação à mestiçagem ocorrida em São Paulo, Theodoro Sampaio ressalta que a formação da elite paulista ocorreu pela miscigenação racial que mostrava o determinismo e a busca pelo novo, desde o século XVI. Os

---

claridade; a madeira e a telha que o protegem contra as intempéries; os arcos que lhe servem de broquel. Nada lhe falta. Pode desafiar o mundo.” ALCÂNTARA MACHADO. José de.*Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1908. p. 61.

[106] THEODORO, Janice e LUIZ, Rafael. São Paulo: de vila a cidade In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p.103.

[107] Ibidem, p.113.

[108] Ibidem.

[109] SOUZA, L. o*p. cit*. p. 138 e 152.

mestiços, os mamelucos aumentavam em número e eles eram o que se podia chamar de "homens de ação".[110]

A respeito da rede hidrográfica que existia em São Paulo, já destacada por Janice Theodoro, Caio Prado Junior ressaltará a sua importância fluvial dentro do cenário viário do século XVIII, assim como os caminhos terrestres que interligavam São Paulo com as mais variadas regiões do país. Dessa forma, São Paulo promovia um comércio dinâmico e variado. O autor destaca a importância do Caminho do Mar e o papel de Santos como porto escoador dos produtos do planalto e receptor dos gêneros importados de que a região necessitava.[111] Santos seria a porta dos negócios, o contato com o exterior e São Paulo respondia como base articuladora das atividades econômicas. E, conseqüentemente, era um dos contatos para o interior do país. Não por acaso, os paulistas garantiam o avanço da colonização portuguesa na América. Isso não significava que fossem colonos perfeitos ou gente sem vício.[112]

Não podemos deixar de invocar Sérgio Buarque de Holanda que mostra como o paulista se transformou de bandeirante aventureiro em tropeiro, sendo o tropeiro "o sucessor direto do sertanista e o precursor, em muitos pontos, do grande fazendeiro".[113]

Observamos que a formação das elites mamelucas paulistas, a posição geográfica em que se encontrava São Paulo e os diferentes moradores que nela habitavam, contribuíram para um dinamismo local na vila, o qual necessitou estabelecer espaços para a comunidade desenvolver suas relações sociais e realizar suas atividades culturais.

À medida que os espaços públicos foram se formando, um crescente público, tímido, porém significativo, os preenchia. Uma referência espacial para os contatos entre as pessoas que circulavam pela vila fazia-se urgente.

---

[110] RIHGSP, v. 5, p. 79. Texto de Theodoro Sampaio: *"O sertão antes da conquista (século XVII)".*

[111] PRADO JUNIOR, Caio. "O fator geográfico na formação e no desenvolvimento da cidade de São Paulo". In: *Evolução política no Brasil e outros estudos*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense,1969, p 106.

[112] SOUZA, L. *op. cit*., p.131.

[113] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p.158.

Os caminhos percorridos pelas pessoas que chegavam e saíam da vila foram se transformando em ruas e os seus encontros encheram os largos e as praças. Falarmos de espaços públicos no período colonial e das práticas de sociabilidade ocorridas neles é nos remetermos à concepção da construção desses caminhos e, conseqüentemente, da formação das vilas e das cidades coloniais.

Um dos principais espaços de sociabilidade do período foram as praças. Sérgio Buarque de Holanda estabelece um paralelo significativo com relação à criação de praças nas Américas portuguesa e espanhola. A América espanhola configurou todo seu domínio territorial mediante a criação de núcleos estáveis de povoação diferentemente da América portuguesa. Esta permitiu mudanças e concessões todas as vezes que as conveniências imediatas aconselharam seus governantes a ceder: "cuidou menos em construir, planejar ou fazer alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão."[114]

Na colonização espanhola, por exemplo, uma estratégia para a organização das vilas e cidades era iniciá-la sempre pela chamada praça maior. A praça maior era o ponto de partida para a estruturação de toda uma cidade. Se ela fosse estabelecida na costa litorânea ficaria no lugar de desembarque do porto; quando em zona interiorana, ao centro da povoação. Buarque de Holanda observa que a forma da praça seria a de um quadrilátero, "cuja largura correspondesse pelo menos a dois terços do comprimento, de modo que, em dias de festa, nelas pudessem correr cavalos."[115]

Segundo o historiador, dessa praça se originaria todo o traçado das demais ruas da cidade, sendo as principais localizadas no centro de cada face da praça, assim, a formação da povoação partia nitidamente de um ponto central.

Fato diferente ocorreu na América portuguesa na qual os colonizadores não tiveram a preocupação de estabelecer um padrão formal, geométrico ou alinhado de ruas e casas. Segundo Sérgio Buarque não se privilegiou nenhum rigor, nenhum método ou providência; o que se observou foi sempre esse

---

[114] HOLANDA, Sérgio Buarque *Raízes do Brasil.* 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1948, p. 95.
[115] Ibidem, p. 97.

significativo abandono das vilas e cidades, que se resume numa palavra: *desleixo.*[116]

Apesar do "desleixo" por parte dos portugueses na organização das ruas e casas, o fato é que a praça também aparece na formação das vilas e cidades brasileiras como espaço importante. Nele se realizam diversas rotinas do cotidiano do colono. As praças representaram para as povoações coloniais do Brasil os pontos de atração e de focalização urbanística. A própria arquitetura de maior apuro concentrava-se nelas, em seus edifícios principais, oficiais ou religiosos.[117]

Em São Paulo, um documento datado de 1642 nos fornece uma das primeiras informações sobre o espaço de uma praça. Consta de um termo de vereança no qual desapropriavam-se as terras de Francisco João para a vila ficar "mais enobrecida e a praça dela, e que ficasse por assento que qualquer casa da mesma carreira que caísse e se derrubasse se não levantasse mais."[118] Anteriores à data deste termo, documentos atestam a instalação de um pelourinho na vila. Isso nos leva a supor, que o local escolhido para a sua instalação seria chamado de "praça ou largo do pelourinho".

O primeiro pelourinho em São Paulo foi instalado em 1560, quando o governador Mem de Sá determinou que os moradores da vila de Santo André se mudassem para a vizinha São Paulo, extinguindo a outra. Com isso, a vila passou a ter conselho municipal e pelourinho, esse levantado em frente ao colégio dos jesuítas.[119] Somente em 1610 foi erguido o novo pelourinho no local que passaria a se chamar "praça cívica".[120] Ele foi instalado no terreno existente entre as casas de Diogo Teixeira e André Mediz, local que seria escolhido para a construção da futura igreja matriz.[121] Podemos supor que a área destinada para a nova matriz deveria ser de tamanho razoável para a

---

[116] Ibidem, p. 110.
[117] PORTO, Antônio Rodrigues. *História Urbanística da Cidade de São Paulo, 1554 a 1988*. São Paulo: Carthago e Forte, 1992, p.14.
[118] ACSP - v. 5, p 137.
[119] PORTO, A R..*op. cit.,* p.11.
[120] Ibidem p.14. Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick em seus estudos sobre a toponímia dos espaços de São Paulo, não considera a denominação de "praça cívica" conforme Porto nomeia. A autora mostra que em 1680 a praça de Piratininga "continuava também (como as ruas) inominada, por isso era tão somente a *praça pública* desta vila" **(DICK ,1997, p.144).**
[121] ACSP - v. 1, p. 353.

realização das procissões, já presentes na rotina da comunidade de São Paulo.

Por meio da história das ruas de São Paulo, percebemos que desde o início da formação da vila tudo convergia para a rua, desde o simples caminhar entre as casas até o desfile solene dos eventos festivos. A rua foi utilizada pelas autoridades religiosas com a intenção de levar até o povo a materialização da fé.[122] Dessa forma, as procissões se caracterizavam como grandes espetáculos dos quais as ruas seriam o palco.

Já no início do século XVII constatamos o que se poderia chamar "função social" da rua por meio da realização de pregões públicos, outrora realizados nos adros da Igreja, anteriormente ponto principal das reuniões dos moradores.[123]

Uma das primeiras ruas que compuseram a topografia de São Paulo , partindo do colégio dos jesuítas, era a rua dos Pinheiros. Outro traçado importante foi o primeiro caminho construído para a ligação da vila com o litoral, o denominado "caminho para Santos".[124]

Com a instalação de conventos das ordens religiosas na vila, os espaços foram se desenhando em quadras residenciais. As quatro ordens religiosas, ou seja, a dos jesuítas, das carmelitas, dos beneditinos e dos franciscanos, tornaram necessário facilitar o acesso do público a essas igrejas. A disposição das ordens seguia o seguinte critério: ao centro ficava o colégio dos jesuítas; ao norte do colégio foi instalada a ordem dos beneditinos; ao sul a dos franciscanos; e a ordem carmelita ficou mais ao centro, próxima das instalações dos jesuítas. Para ligar a igreja de São Bento à de São Francisco abriram uma rua. Durante muito tempo, talvez até a segunda metade do século XIX, foi a única rua que cruzava, de modo perpendicular, a rua Direita. Com

---

[122] DICK, Maria V. P do Amaral. *A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo 1554-1897*. São Paulo: Annablume, 1997, p.133.

[123] Ibidem, p.144. Referências sobre os pregões encontram-se nas Atas da Câmara v. 1, p. 72; 165; 226; 322 e 467.

[124] LEMOS, A, Carlos. "Organização Urbana e Arquitetura em São Paulo dos tempos Coloniais". In: PORTA Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p.150-152.

esse traçado, constituíram-se os chamados *quatro cantos*, isto é, quatro ângulos de 90º. [125]

Além das igrejas conventuais, as igrejas seculares propiciaram a abertura de novas ruas na cidade. Elas realizavam as suas funções religiosas e tornaram-se locais de reunião social entre os moradores. Nelas celebravam-se casamentos, batizados, primeiras comunhões e com freqüência serviam de cemitério aos membros da família A igreja de maior destaque foi a da Misericórdia, templo já existente no início da centúria e reedificado na primeira metade do século XVIII, situada num pequeno largo que ladeava a rua Direita.

São Paulo colonial, desde o período quinhentista, oferecia o seu traçado para o desfile das procissões e para as grandes festas da vila. Os *quatro cantos* (hoje praça do Patriarca) formavam a entrada oficial dos que chegavam do litoral; recebiam arcos enfeitados sob os quais os bispos, padres e frades comandavam o desfile dos andores que, necessariamente, seguiam pela atual rua Direita até o pátio do colégio. Era ali, nesse quadrado, à maneira de uma praça, fechada pelo morro do paredão (hoje viaduto do Chá e rua Xavier de Toledo) que os habitantes acompanhavam uma das principais festas da vila, a festa do Corpo de Deus. A igreja de Santa Isabel saía da Misericórdia, na própria rua Direita. Dessa igreja, chamada de Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia, restou nos nossos dias somente uma placa simbólica no frontal de um dos edifícios locais.[126]

Com esse desenho da disposição das ruas de São Paulo até meados do século XVIII, percebemos que não fora traçada uma praça central da qual partissem as ruas, como idealizaram os castelhanos em terras da América. Porém o pequeno largo formado próximo ao colégio dos jesuítas – o pátio do colégio – atravessado por ruas era colocado como centro da pequena vila. Os caminhos terrestres, constituídos pelas ruas, uniam o centro a traçados que saíam em direção ao interior e às demais trilhas e aldeamentos do entorno.

Independentemente de uma igreja paulista ter um pátio ou uma praça maior, era comum todas terem seu adro, terreno na frente ou no entorno que tinha

[125] Ibidem, p.153.
[126] Ibidem.

uma importância significativa para a população, por unir o sagrado e o humano, a fé e o dever, a devoção e a obediência.

Cada igreja tinha um adro, e era costume nomeá-lo com seu santo padroeiro. Nas referências sobre os autos realizados pelos jesuítas, encontramos descrição de um cortejo festivo que seguiu em procissão até o adro da igreja, local que se realizaria a parte central do auto, constituído pelo embate entre diabos e anjos, e o aparecimento de figuras santas e históricas[127].

Em São Paulo, percebemos que os adros surgiram quase como entidades particulares dotadas de personalidade visível: "adro de São Bento", "adro de Nossa Senhora", ou, "adro do pátio". Eles constituíam o pátio, o espaço externo, das celebrações da igreja simples.[128]

Essas expressões, ou formas de denominação, colocavam-se em contraposição a uma distinção semântica de espaço e do uso dos espaços: o que era interno, pertencia à igreja, local do culto e, portanto, ao espaço sagrado de recolhimento; o que era exterior à igreja, pertencia ao povo, em geral, era a festividade que ocupava o espaço profano de dispersão.

A realização de um Te Deum, um hino de ação de graças, ocorria com música e convite a todos a participarem dentro da igreja.[129] Ao terminarem os rituais sacros da igreja, o povo percorria em cortejo o espaço profano das ruas, ocupava as praças e os adros das igrejas e terminava, geralmente, no largo principal da vila em frente ao pátio da igreja do colégio.

Desde a fundação da vila de São Paulo o espaço de encontro e de prática musical era a igreja do colégio dos jesuítas. Ao longo do século XVII, outros espaços se formaram e o espaço público de sociabilidade começou a se libertar de uma única igreja. Outras foram fundadas e caminhos foram criados para conectá-las.

---

[127] AZEVEDO, E. R. o*p.cit.*, p. 524.

[128] DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. A Toponímia Paulistana. In: PORTA Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p. 339.

[129] Te Deum Laudamus é um hino de louvor e de solene ação de graças , cujo texto não está escrito em versos, como é o caso de quase todos os demais hinos, mas em prosa, e suas palavras são divididas em versículos. **(BAS, 1947, p.135).**

No século XVI, havia as igrejas do Colégio, Carmo, São Bento, Luz; depois se instalaram a de Santo Antônio, São Francisco, Misericórdia, a Matriz, Rosário, São Gonçalo, Boa Morte, Remédios, São Pedro da Pedra, Consolação e Santa Ifigênia. São do setecentismo a igreja e o largo de São Gonçalo, na atual praça João Mendes; a igreja e rua de Nossa Senhora da Boa Morte, na Tabatinguera; a Sé Catedral, o largo e a praça da Sé[130]. Se as igrejas constituíam o centro de atração do núcleo urbano, tendo o poder de congregar os habitantes nas missas dominicais e nas procissões das festas religiosas, era natural que o seu número fosse significativo.

No primeiro quartel do século XVIII, houve poucas interferências arquitetônicas na vila. A igreja da Nossa Senhora do Rosário, edificada por volta de 1728, deu origem ao caminho dos moradores que seguiam para os Campos do Guaré (Luz) pelas ruas de Boa–Vista, Florêncio de Abreu e Praça São Bento, sendo obrigados a passar pelo pátio do colégio. A igreja denominava-se de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, conforme consta das Atas da cidade do ano de 1749, que refere como o " quintal de Nossa Senhora do Rosário dos pretos as quais [as casas] ficam olhando para o rio de São Bento".[131] O templo foi denominado dos "homens pretos" por sempre ter sido erguido pela irmandade dos negros, tanto escravos como libertos. O largo na frente da igreja (hoje Praça Antônio Prado), denominado "pátio do Rosário", tornou-se o palco de cerimônias e rituais da irmandade dos Homens Pretos, que se acomodaram aos rituais católicos da Igreja.[132]

O espaço interno da igreja foi assunto para algumas discussões da Câmara em relação à sua ocupação. Em 1632, ela se reúne para decidir a respeito de um banco que se encontrava na igreja.

> Foi dito que o banco que estava no meio da igreja em que se assentavam os oficiais era grande prejuízo e escândalo deste povo por se tratarem mal as mulheres que lhe requeria outrossim o que visto pelos ditos oficiais mandaram que se tirasse o dito banco e que ele

[130] DICK, M . V. P. A. o*p. cit.*, p. 340-41.
[131] ACSP - v. 12, p.94.
[132]ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo*, RJ: Livraria José Olympio, 1954 (Coleção Documentos Brasileiros, v. 81) p. 207.

> tivesse o cuidado de pôr cadeiras de estado no cruzeiro nas festas del- rei de que fiz este termo.[133]

A igreja, durante todo o período colonial, foi um lugar de destaque para o encontro das autoridades e da comunidade local. Questões, como a relatada acima, que passariam por simples ou banais para serem discutidas, como o caso de colocar o banco que privilegiava somente as autoridades e "destratava" as mulheres locais, demonstram que a igreja era na verdade um espaço social relevante.

Desde o processo de catequização dos índios pelos jesuítas, foram-se realizando gradativamente atividades culturais que proporcionavam às pessoas ocasiões para estabelecerem relações sociais.

Ao longo dos dois primeiros séculos da vila de São Paulo, essas atividades se intensificaram com a construção de igrejas, conventos e com a organização das sociedades laicas, como as irmandades e confrarias. Com a expansão da vila e, conseqüentemente, o crescimento da população, começaram-se a definir os espaços nos quais a presença da música tornou-se rotineira.

### 1.3.1 Ordens religiosas, irmandades e ordens terceiras

A prática musical, no período colonial paulista, atendia às necessidades de diversas instituições sacras para a realização da sua liturgia diária ou para as suas festas religiosas. Essas instituições eram as irmandades, catedrais, e ordens religiosas. Para atender a essa demanda um grupo de profissionais estava envolvido. Esses produtores musicais, após a restauração da capitania em 1765, trabalhariam para ocupar os novos espaços que surgiriam.

No início da fundação de São Paulo os jesuítas tiveram o monopólio da vida religiosa e eclesiástica da vila. A identificação com a ação missionária dos jesuítas fez com que outras ordens religiosas manifestassem o desejo de se estabelecer na vila. Em 1588, esse monopólio vai iniciar sua diluição com a primeira visita do prelado do Rio de Janeiro a São Paulo, o qual questionará a

[133] DI - v. 4, p. 110.

ausência de uma igreja matriz, exigindo que ela fosse imediatamente edificada.[134]

A preocupação com as formas de representação da esfera espiritual constituiu, em qualquer época colonial, uma das mais significativas e organizadas ações comunitárias. As igrejas eram construídas pelo esforço coletivo da comunidade, seja contribuindo com dinheiro ou com materiais, ou no trabalho mecânico do levantamento da estrutura física do templo. Nesse sentido, o estabelecimento de uma vila iniciava-se por uma igreja. A vila de Santos, por exemplo, tinha como espaço principal de referência a igreja de Nossa Senhora da Misericórdia construída por Brás Cubas. [135] Em São Paulo não será diferente. Com a edificação da matriz em 1588, outras ordens foram autorizadas pela coroa portuguesa a se estabelecer na vila; a dos carmelitas, beneditinos e franciscanos. A Ordem do Carmo estabeleceu-se em 1591; a de São Bento em 1598, e por último a dos franciscanos em 1640. Nesse período, São Paulo já tinha a paróquia para a cura das almas; as ordens terceiras para os leigos e a Santa Casa da Misericórdia para o trabalho assistencial. Definia-se o processo do estabelecimento de instituições religiosas do clero regular e secular.

O momento seguinte foi o da fundação de instituições religiosas importantes, cuja direção não estava em mãos do clero, mas sob controle de leigos: as irmandades ou confrarias e as ordens terceiras. Segundo Wernet podemos distinguir dois tipos de irmandades e ordens terceiras no Brasil: as destinadas à construção e à manutenção de hospitais e abrigos para indigentes, e as com finalidades culturais e devocionais, que, "de acordo com os seus estatutos, tinham como finalidade principal – não exclusiva- o culto ao seu santo patrono"[136]

As ordens se dividiam em primeira, segunda e terceira, conforme as características que apresentavam. Por ordem primeira, entendiam-se os religiosos do sexo masculino. A ordem segunda constituía-se pelas religiosas

---

[134] WERNET, Augustin. "Vida Religiosa em São Paulo (1554-1954*)".* In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p.194.

[135] MADRE DE DEUS, Gaspar. *Memórias para a história da capitania de São Vicente*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1953, p. 113-5.

[136]WERNET, A o*p. cit.*, p.197.

do sexo feminino, ambas com os votos de pobreza, castidade e obediência. Dessa última destaca-se a reformada por Santa Teresa d'Ávila que teve seu estabelecimento na vila de São Paulo em 1685, com o nome de Recolhimento de Santa Teresa e era localizado, até 1913, na rua de Santa Teresa. Consta do seu estatuto, no ano de 1748, que as cantoras deveriam, antes de entrar no coro, refletir no que lhes competia o ofício.[137] Durante anos esse recolhimento seria o único de irmãs religiosas em São Paulo, até o ano de 1774 com o estabelecimento do Recolhimento de Nossa Senhora da Luz, adotando as regras da Ordem Imaculada Conceição.[138] As ordens terceiras eram corporações de leigos subordinadas às ordens religiosas tradicionais e seguiam sua religiosidade e espiritualidade. Tinham autonomia, mesmo que vinculadas à ordem primeira, e seguiam os moldes das demais confrarias.

Para estas entidades, institucionalmente organizadas, a música atendia aos seus fins litúrgicos e culturais que compreendiam as diversas festas e procissões estabelecidas com datas e eventos distintos em cada uma delas. Nessas ocasiões, a música era realizada nas capelas das irmandades e ordens terceiras principalmente por conjuntos contratados por tempo determinado e, em casos excepcionais, por um organista, também contratado.Apesar do número inferior de irmandades na Capitania de São Paulo, quando comparado ao de Minas, podemos citar uma de suas vilas, a de Itu, que em 1701 possuía na igreja matriz as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Pilar e de São Miguel e Almas. Havia ainda, a ordem terceira de São Francisco na igreja de São Luis, e a irmandade do senhor Bom Jesus na igreja do mesmo nome. Em 1722, cria-se a ordem terceira do Carmo, a confraria de Nossa Senhora da Candelária, a do Santíssimo Sacramento, a de nossa Senhora das Dores, a irmandade de São Benedito e da Boa morte. Tal densidade superava mesmo a da vila e depois cidade de São Paulo.[139]

Em São Paulo, a antiga matriz já abrigava as irmandades do Santíssimo Sacramento (1695) e a de São Miguel das Almas (1730). Ao longo do século

---

[137] ACMSP – Recolhimento de Santa Teresa – Estatuto (2-01-39 e 06-01-08).
[138] WERNET, A o*p. cit.*, p. 203.
[139] NARDY Filho, Francisco. A cidade de Itu, v. IV *Cronologia Ituana*. São Paulo, 1951. Sobre a música no período colonial e imperial de Itu ver POLASTRE, Claudia A. 1997 Tese (Mestrado em musicologia). *"A música sacra de Miguel Dutra*". IA, UNESP, São Paulo.

XVIII, outras irmandades foram fundadas como a de Nossa Senhora das Dores, em 1784.[140] Em 1711, foi fundada a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; em 1722 a confraria de Nossa Senhora dos Remédios constituída por um grupo de escravos que se reunia para rezar no altar dedicado a santa na igreja do Mosteiro de São Bento; em 1724, na igreja de Santo Antônio reunia-se a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos; em 1728 foi fundada a Irmandade da Boa Morte; em 1762 a Irmandade de São Pedro dos Clérigos.[141]

Tanto a irmandade do Santíssimo Sacramento como a de São Miguel e Almas eram sempre atuantes na Sé. A presença do mestre-de-capela para realização das festas religiosas foi uma das contribuições para a música sacra das irmandades. A solicitação da presença da música nos ofícios religiosos foi um dos fatores para o desenvolvimento da arte musical em São Paulo.[142]

Nos ofícios fúnebres as pessoas se reuniam para acompanhar a missa cantada em homenagem ao morto. Constam dos inventários e testamentos os primeiros dados que nos permitem reconstituir as práticas musicais realizadas nas igrejas em São Paulo no século XVII.

As quitações de pagamentos feitas mostram a importância dispensada à atividade musical, indicando o número de missas cantadas e o tipo de cerimônia que os testadores desejariam ter. As cerimônias poderiam ser *missas fúnebres* cantadas ou rezadas; *matinas de defuntos*, denominadas ofícios de três, ou nove, lições e encomendações fúnebres ou responsos dos defuntos conhecidos como *mementos.* [143]

---

[140] Apud. DUPRAT, 1995, p. 64.

[141] RIBEIRO, José Jacinto. *Cronologia Paulista*. São Paulo 1899, v. 1 p.222-23. Apud WERNET, 2004, p.205.

[142] ACMSP - Livros de despesas e receitas da Irmandade do Santíssimo Sacramento,1781-1784 (6-2-23) e (2-3-42) Consta da despesa o valor pago ao" *mestre-de-capela da música 9$600; fagote, trompas e clarins" 2$560 e como organista $720"; e em 1793,* 3$200 pago ao organista.

[143] O ofício, em geral, era qualquer solenidade religiosa, em particular designava-se com o nome de *matinas* que se cantavam em quarta, quinta e sexta-feira santa. Cada oficio de matinas divide-se em três partes ou noturnos, cada noturno é composto de três salmos precedidos cada um de uma antífona que se repete na conclusão do salmo, e de três responsórios precedidos também de outras tantas lições. VIEIRA, Ernesto. o*p.cit*. p. 386 Fato interessante é relatado pelo autor ao explicar que durante as matinas, no intervalo de cada noturno, antigamente se cantavam os *villancicos* para atrair o povo, que não se "divertia com o monótono cantochão". Com o tempo foi necessário eliminar os *villancicos* pelos abusos que produziam. Adotaram-se, para substituí-los, os responsórios em música mensurada acarretando no seu amplo desenvolvimento com a utilização de cantores e orquestra (p.331).

A primeira notícia de “missa cantada” surge no testamento de Águeda de Abreu no ano de 1599[144]. No mesmo ano, registra-se no testamento de Maria Gonçalves a solicitação de *três ofícios de um noturno* a ser executada na igreja matriz:

> disse que queria e pedia que seu corpo fosse enterrado na igreja dos padres da Companhia que ora serve de matriz e aí lhe fizessem três ofícios de um noturno cada um ao presente, outro ao mês, o terceiro ano com suas missas cantadas.[145]

Nota-se, no mesmo ano, ainda, a solicitação de uma missa cantada por Gonçalves da Costa.[146]

Em 1607, Francisco Barreto pede a execução das matinas de defuntos realizadas com nove lições: “primeiramente me faça fazer meu testamenteiro [...] nove lições [...] missa cantada e feito cada ofício.”[147] Ele deixava de esmolas 2$000 réis para a igreja da Nossa Senhora da Conceição, além da realização de sua festa: “que tenho obrigação uma esmola que importe dois mil réis”[148]

No testamento de Violante Cardoso, do ano de 1607, se determina na igreja matriz: “outro ofício com missa cantada no mesmo dia podendo ser quando não seja ao outro e 4 se pagará por isso o acostumado.”[149] No de Martim do Prado, em 1616, pedia ao padre vigário que acompanhasse seu enterro com cinco missas a saber *uma cantada.*[150] No de Isabel Antunes é a igreja do Carmo a encarregada de contratar a música em 1617: “Deixo ao padre do Carmo dois mil réis para que me acompanhe e mando que aos 8 dias me diga uma missa cantada na dita casa.”[151] Pascoal Monteiro, no ano de 1626, solicita missa cantada e ofício de três lições no seu enterro com os

---

[144] Inventários e Testamentos, v. I, p.289.
[145] Ibidem, v. 1, p.195
[146] Ibidem, p. 289
[147] Idem, v. 2, p.208
[148] Ibidem, p. 203
[149] Ibidem.
[150] Idibem, v.4, p. 397
[151] Ibidem, v.5

religiosos que estiverem disponíveis.[152] Em 1636, Luiz Furtado pedia que lhe fizesse "uma missa cantada com um ofício de três lições", e seu irmão pagou ao padre João Alves "dois mil réis de um ofício de três lições que o dito defunto deixou em seu testamento e três patacas de seis missas."[153] No mesmo ano, nota-se o valor pago ao Frei Maurício Piedade da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de dois mil réis destinado a realização de um ofício.[154]

Esses documentos, ao mencionarem música cantada, não trazem nenhuma referência de acompanhamento com instrumentos musicais, indicando-nos que seriam apenas vozes. A partir de 1654 há indicação de polifonia na execução da música, pelo uso da expressão *canto de órgão.*

| ***Data*** | ***Falecido*** | ***Tipo de cerimônia*** |
|---|---|---|
| 1654 | Miguel R. Velho | Matinas de defuntos –Ofício de três lições |
| 1677 | Catarina Ribeiro | Matinas de três noturnos- Ofício de nove lições |
| 1677 | Antonio Ribeiro de Morais | Memento |
| 1690 | Fernando de Camargo | Memento |
| 1692 | Joana Lopes | Matinas de defuntos –Ofício de três lições e memento |
| 1738 | Bartolomeu Paes de Abreu | Mementos<br>Canto de órgão |

Fonte: Inventários e Testamentos, Arquivo de Estado de São Paulo

Nos dois primeiros testamentos, quem apresentou a quitação foi o vigário local, Domingos Gomes Albernaz, recebendo no enterro de Catarina Ribeiro dez mil réis para organizar "música de canto de órgão de dois coros."[155] No primeiro o responsável pela música seria Manuel Pais de Linhares o mestre-de-capela da matriz; e no segundo testamento seria Manuel Vieira de Barros.

[152] Idem v. 13
[153] Idem, v. 10, p. 138
[154] Ibidem, p.396.
[155] Ibidem, v.22, p.426.

Quem assina o recibo no testamento de Bartholomeu Paes de Abreu, em 1738, é o mestre–de-capela Matias Álvares Torres "recebi de Manuel Gomes da Costa 10 mil réis de 15 mementos que se cantaram no enterro do defunto Bartolomeu Paes de Abreu em canto de órgão."[156]

Em relação à utilização de instrumentos, a documentação fornece alguns dados. Em 1642, na vila de Santana de Parnaíba, nota-se no testamento de Ambrósio Mendes, da confraria das Almas, a primeira indicação de missa cantada com acompanhamento pagos ao mestre-de-capela da vila, Manuel da Costa do Pino, pela parte que "coube a capela assim de um ofício" e pelas lições que cantou, "tudo junto se montaram nove patacas e quatro vinténs."[157] Na vila de São Paulo, em 1667, no testamento de Lourenço de Siqueira, aparece um pagamento feito ao mestre-de-capela de São Paulo na época, Manuel Vieira Barros, de "dois mil réis de uma missa cantada com harpa e baixão."[158]

| ***Data*** | ***Falecido*** | ***Tipo de cerimônia*** | ***Instrumento*** |
|---|---|---|---|
| 21/05/1667 | Lourenço de Siqueira | Missa cantada | Harpa e baixão |
| 28/09/1680 | Mariana de Camargo | Memento | Harpa e baixos |
| 10/12/1681 | Domingos da Silva | Ofício de nove lições | Harpa |
| 20/12/1682 | Ana Maria Rodrigues | Memento e ofício | Harpa |
| 26/03/1695 | Domingos Vaz de Barros | Memento | Harpa |

[156] Idem v. 25, p. 457.
[157] Idem, v. 13, p. 505.
[158] Ibidem, v. 17, p.35. Segundo Ernesto Vieira a palavra baixão foi utilizada de "maneira genérica a qualquer instrumento grave, fosse de vento ou de cordas" .O autor mostra um trecho do livro de Luiz Mendes de Vasconcellos, intitulado "Do sítio de Lisboa" de 1608, no qual aparece a expressão: "tem setentas mulheres que todas cantão mui destramente, e as mais tem belíssimas vozes, tangem na estante três baixões, tocão muitas d'ellas tecla, harpa, violas de arco, e a violinha particularmente" p. 210-11. **(VIEIRA, 1899, p.77).**

No testamento de Catharina do Prado, de 1674, deparamos com o nome de Manuel Soeiro Ramires que recebeu "duas patacas de um responso que se cantou."[159] A Sebastião Freitas, no mesmo testamento, foram pagos mil réis por um ofício de três lições. No ano de 1680, é o mestre-de-capela Manuel Lopes de Siqueira quem recebe quatro mil réis para "cantar um ofício que fez na Matriz."[160]

A realização de missas e a assistência a elas faziam parte da rotina dos habitantes da vila. No testamento de Ana Pedrosa há um pedido de 201 missas a serem ditas pelas diferentes igrejas e irmandades locais, a mando da testadora.[161] Doações a confrarias também constam dos inventários. Francisco de Proença, em 1638, deixa para confraria das Almas e do Espírito Santo mil réis, e para a do Santíssimo Sacramento quatro patacas.

A vila de São Paulo no início do século XVIII possuía um pequeno número de irmandades que, comparado ao da Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, é bem modesto. Em todas as vilas as irmandades eram associações religiosas laicas que prestavam ajuda e assistência aos moradores quando necessário e agregavam a comunidade por meio dos festejos, fossem procissões ou missas, nos quais atividades artísticas eram destacadas, sobretudo a música.

Coube às ordens religiosas, irmandades e confrarias, segundo Sérgio Buarque de Holanda "quase tudo o que se fez em matéria de educação, de cultura, de catequese e de assistência social.[162] Elas reuniam os leigos, congregavam categorias profissionais, raças e representavam grupos sociais com comunidade de interesses e preocupações. Assumiam interesses de grupos sócio-profissionais específicos, assegurando mecanismos de inter-ajuda, dirimindo conflitos internos e regulamentando a formação e o exercício profissionais. Outras irmandades, como as de Nossa Senhora do Rosário,

---

[159] Inventários e Testamentos, v. 18, p. 407.
[160] Ibidem, v. 19, p.470. Testamento de Matheus de Siqueira.
[161] Ibidem, v. 33, p. 47- 51.
[162] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História da Civilização Brasileira*. *Época colonial*. São Paulo: Difel, 1985, v. 2, p. 75.

desempenhavam essa mesma função em relação aos negros e mulatos, qualquer que fosse a natureza concreta da respectiva atividade laboral.[163]

As irmandades, assim como as confrarias e ordens religiosas, construíram identidades coletivas e eram suficientemente amplas e diversificadas para enquadrar, direta ou indiretamente, largas camadas sociais, da velha aristocracia aos mulatos e negros libertos, procurando, no seu mosaico, refletir a própria hierarquia social vigente.

Uma das conseqüências da organização em irmandades e ordens terceiras foi a de solicitar sempre a presença da música nos ofícios religiosos. Essas corporações foram essenciais para a difusão da música colonial. A manutenção da atividade musical no culto religioso foi fator decisivo para o desenvolvimento da arte musical em São Paulo, assim como nas demais vilas do Brasil.[164] Além do desenvolvimento da música, as irmandades e confrarias se tornaram, ao longo dos séculos XVI e XVII e principalmente no século XVIII, instituições promovedoras de eventos festivos que garantiam uma multiplicidade de ocasiões de sociabilidade indispensáveis à própria vida urbana.

Em todas as irmandades que concorriam para as cerimônias devocionais, havia espaços de encontro, com lugar para a conversa, para os negócios, para a comida e bebida, para a dança e, mesmo considerando as restrições ainda vigentes, para o encontro dos jovens de ambos os sexos.[165]

A festa que percorria as ruas e praças eclodindo na igreja ou saindo dela incorporava todas as funções do divertimento de expressão laica. Nas festas religiosas participavam toda a comunidade local, ou seja, índios, mulatos e brancos, cada grupo étnico imprimindo sua cultura específica. Eles transformavam as comemorações religiosas em oportunidade para "recriar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais, aristocráticas e religiosas".[166]

---

[163] NERY, Rui Vieira. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII. *Revista Música* .São Paulo: ECA / USP, v. 11, 2006, p. 20.
[164] DUPRAT, R., *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995, p.22.
[165] NERY, R. *Op. cit*. p,19.
[166] DEL PRIORE Mary. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Nesse processo, a música era elemento de socialização por ser uma arte coletivista, podendo criar uma consciência e integração social. A música exigia a coletividade para ser realizada, quer a dos intérpretes, quer a dos ouvintes. Ela sempre foi, e ainda é, sujeita às condições da coletividade. "O desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente pré-determinante no aparecimento do indivíduo musical."[167]

A realização das quatro festas tradicionais no Brasil, a de Corpus Christi; a festa do Anjo Custódio; festa de São Sebastião e a festa da Visitação de Santa Isabel eram eventos tão importantes para as vilas que a não execução de uma delas mobilizaria toda a população, levando assim a câmara local a obter meios para que elas ocorressem.

Na vila de Santos, por exemplo, em 1675, os camaristas queixaram-se das dificuldades para realizarem as festas por ser a vila pobre e sem rendimentos, porém mesmo assim a organizaram. O não reconhecimento destas dificuldades por parte do ouvidor levou os camaristas a escreverem ao rei:

> Nesta vila veio o ouvidor geral o doutor Pedro Vinhão de Castelo Branco e não nos quis levar em conta os gastos que com as festas de V.A se fizeram, sendo que do princípio que desta vila foi feita sempre se observou o fazerem-se, como em todas as demais câmaras desta capitania e Rio de Janeiro e em todo o Brasil. E os ouvidores gerais que até o presente têm vindo a esta capitania não reparem que a deixaram no por ordem, senão fariam. E agora nos mandam que recorramos a V A para se nos levarmos em conta. Sendo que até o presente demos por satisfeitos todos os anos depois que foi posto o donativo de V A sem faltar pagamento nenhum com ver uma vila pobre e a câmara não ter coisa alguma saindo tudo deste povo. Assim pedimos que V A nos alivie pois são atos ajustados os gastos das ditas quatro festas, que são trinta e cinco mil reis, por ser em serviço de Deus e de V A que vem ser em cera para expor o Senhor, Música, e sermões e os vigários (que) não queriam fazer nada sem paga, e estar em costume. E daqui por diante faremos o que o dito ouvidor geral nos deixa em capítulos novamente que não façamos gato algum com as ditas festas, em que V A não ordene o

[167] ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.15.

> contrario, a quem Deus aumente por largos e felizes anos"[168]

Parece que a situação na vila de Santos continuou sem solução nos anos seguintes. Em 27 de novembro de 1719, outra carta régia sobre as festas reais em Santos afirma que a comarca não as podia fazer por ser muito pobre:

> Nenhuma comarca achava-se mais destituída de rendimentos do que a da dº Vossa pois se achava com o limitado dos selos que eu fora servido consignar-lhe depois que mandava incorporar na minha real fazenda o subsídio o novo imposto para a mesma Câmara tinha de rendimentos por cuja causa senão fazem há tempos as quatro festas reais.[169]

O problema da não realização das festas assinala, portanto, uma situação de tensão política-social local, pois além de privar o povo de uma integração social, tanto o clero quanto o governo se apagavam perante uma vila destituída de rendimentos. Segundo Affonso de Freitas, a influência da religião católica na formação dos folguedos e festas em São Paulo colonial estava diretamente ligada ao evento social que eles proporcionavam.

> Em todos os ofícios divinos era a população paulista chamada a compartilhar. Nas procissões numerosas que o clero punha á rua, os "homens bons", que eram as pessoas mais gradas da povoação, deviam comparecer para exemplo e estímulo do povo humilde[170]

Na tentativa de agregar o povo às festas da igreja, o clero incentivava a participação das massas populares. A incansável persistência do clero em atrair para a religião o povo, unido ao incentivo de agregar o elemento indígena ao grêmio da civilização, com a carência quase absoluta de diversões mundanas, fizeram com que o povo paulista intimamente se associasse, independente das insinuações oficiais, a todas as comemorações religiosas:

---

[168] AHU, 13: doc. 26. Apud MACHADO NETO, D. M. o*p. cit,* p.427.
[169] DI - v. 18, p.15.
[170] FREITAS Affonso A. de. "Folganças Populares do Velho S. Paulo". *RIHGB,* v. 21, 1925.

ampliava-se o número de festas.[171] O processo de laicização da igreja iria criar outros espaços de interação social em que, por sua vez, práticas artísticas, sobretudo a música e a dança, teriam presença relevante.

### 1.3.2 A Catedral

Nos mosteiros e conventos, as obrigações do coro eram divididas entre os monges e conventuais, mas a estrutura musical mais complexa estava nas catedrais. Essas contavam com algumas categorias distintas que trabalhavam na organização da liturgia: o chantre, o mestre de capela, os capelães cantores, o organista e os moços do coro, além da participação do bispo, vigários e outros membros em cerimônias específicas. [172]

Nas igrejas paroquias, entretanto, nas quais os clérigos prebendados eram normalmente o pároco e o coadjutor, a prática musical era mais simplificada, contando, às vezes, somente com o mestre-de-capela. As catedrais poderiam realizar uma prática musical com maior número de cerimônias litúrgicas, porém as irmandades e ordens terceiras foram "as responsáveis pela maior quantidade de cerimônias cantadas, nas vilas e cidades brasileiras, a partir do século XVIII, resultado do intenso processo de urbanização, principalmente em Minas Gerais."[173]

Nas catedrais para estabelecer a divisão entre as duas práticas musicais, o cantochão e a polifonia, dividia-se também quem as realizavam: o

---

[171] Ibidem, p.8.

[172] Desde 1707, com as Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia, conhecer as regras de cantochão era uma exigência para a habilitação em qualquer ordem religiosa, fosse ordem secular ou conventual. Nas constituições consta que o exame do canto era necessário para as ordens de subdiácono, diácono e presbítero, sendo precedido pelos exames de Latim, Moral, Reza e Canto: "*Todo o que pretender a Ordem de Subdiácono, e a ele estiver admitido, será examinado da Doutrina Cristã, e mistérios da nossa Fé para ver a capacidade que tem; e logo será examinado de Latim, construindo algum capítulo do Concílio Tridentino, ou de outro livro Latino, uma Epístola, ou Evangelho, ou uma lição do breviário, esse atentará muito no modo de pronunciação. Sendo bom latino será perguntado pelos Sacramentos, matérias, formas e ministros deles, e pelas censuras eclesiásticas, e outros casos e matérias morais; e se verá se rege bem o breviário para rezar as horas canônicas. Satisfazendo a tudo isto se lhe dará despacho, que foi examinado, e aprovado para a dita ordem e será mandado para o exame de Canto, onde se verá se sabe cantar por arte, e sendo também o admitiremos a dita Ordem*" (MACHADO NETO, D., o*p, cit.,* p.112 e 113)

[173] CASTANHA, Paulo Augusto *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX .* 2000, 3 v. Tese (Doutorado em História Social) FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.189.

*coro* seria estabelecido para o grupo de músicos que realizavam o cantochão; e o *cantor* , denominado de *chantre* mais tarde*,* seria o responsável pelo coro, ou seja pelo cantochão*.* Esse cargo seria, de um presbítero que poderia assumir o cargo destinado ao responsável pela música polifônica, ou seja, o mestre-de-capela.

Há várias referências, nos documentos consultados, sobre as chamadas dignidades que compunham a estrutura de uma catedral. Elas seriam: o deão (arcediago), mestre-escola (arcipreste), tesoureiro e chantre.[174] Somente mais tarde foi acrescentado o *subchantre* na categoria de dignidade. O chantre e o subchantre estavam diretamente ligados às funções musicais.

No Brasil, desde o século XVI, há notícias sobre a função do chantre numa catedral[175]. Caberia a ele ensinar os moços do coro o cantochão, ordenando as tábuas com os nomes dos clérigos que deveriam atuar nas cerimônias e dirigindo os ofícios divinos cantados pelos capelães cantores.

> Pertence ao chantre reger todo o oficio, e ordenar-lhe cousas necessárias, e dar o modo de contar conforme o tempo, e fazer, que o subchantre cumpra inteiramente com as suas obrigações, como é levantar Hinos, Salmos, encomendar Lições, Antífonas e o mais que pertence a esse ofício.[176]

Além disso, tinha obrigações para com os demais membros da catedral: "obrigará ao dito subchantre, e capelães a irem à estante de cantochão e canto de órgão e apontará os que o não fizerem, como lhe parecer"*.*[177] E segundo os Estatutos da Sé da Bahia de 1719, na seção intitulada "Regimento da Sé da Bahia", delegava ao chantre a função de "reger nas procissões o cabido, e fazer que todos vão em seus lugares"*.* [178]

---

[174] DH - v.36, p.13.
[175] Idem, p.14.
[176] DINIZ,/Jaime C. *Mestres De Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1993, p.21-22.
[177] Idem.
[178] Ibidem.

Anos mais tarde, em 1754, o Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia mostrava que não seria necessário ter conhecimento de música para se ocupar o cargo de chantre:

> Ainda que antigamente era provida esta ocupação em pessoas destras no canto, depois de elevada a dignidade e criado para suplemento da música um subchantre, se não requer que seja músico, o que se manifesta pelo que se vê praticado em todas as catedrais.[179]

Cabia ao subchantre auxiliar o chantre no coro. Segundo o livro *Arte de cantochão,* de 1688, seria conveniente ter o ofício de subchantre em cada catedral:

> ao qual estejam sujeitos todos os que estiverem no dito coro, e que todos o reconheçam por mestre dele, e isto só a fim para que Deus Nosso Senhor seja louvado com mais perfeição, pois de o não haver, nascem discórdias, e escândalos, por quererem governá-lo todos; sendo pois o ofício de subchantre, cantoral, ou vigário do coro emendar as composições falsas, e levar em bom tom o coro, e com boa ordem, é necessário dar umas particulares advertências, e avisos, para que os que administrarem o dito governo acertem[180]

Na Bahia, em 1559, um documento mostra quanto seria o salário do chantre, no início da colonização no Brasil:

> Para que daqui em diante tenham e hajam em cada um ano a saber: o dito Deão 40$ reis, e cada uma das três dignidades [*chantre, mestre-escola e tesoureiro*] trinta e cinco réis[181]

---

[179] IEB/USP - Cód. 4-a-8. *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte / doque emparticular pertence a alguñs / Cappitulares, $ atodos em Comû, emaes Mi-/nistros, e Serventes da Sé / DOM IOZÉ Bo-telho de Mattos, pormercÊ de Deus, eda = /Sancta Sé Apostólica, Arcebispo da B.º / Metropolitano dos Estados do Brazil, / Angola, e Sancto Thomé, e do Concelho de= / Sua Majestade, que Deus guarde. / FAZEMOS SABER.* Bahia, Parte I: 30/04/1754 (Documento anexo aos *Estatutos / Da Sancta Sé da Bahia...) f. 55r.*

[180] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. *Arte de cantochão offerecida ao Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Mello[...]* Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688. Parte 50, p.206-214. Apud CASTANHA, P. o*p.cit*., p.203.

[181] DH - v.36, p.14.

Além das dignidades, dos cônegos, e dos capelães, os moços do coro também faziam parte da estrutura de uma catedral. Eles eram estudantes e aspirantes a ordens. Recebiam ordenado menor e cantavam nas ocasiões solenes. O mesmo documento trata do ordenado dos "Moços do Coro" que participavam do coro da catedral da Sé da Bahia. O documento propunha que houvesse

> mais dois moços do Coro, além dos outros dois, que tenha a dita Sé para serem por todos quatro, e que cada um dos quatro moços do Coro hajam de mantimento ordenado em cada um ano seis mil reis, entrando neles os dois mil reis, que já tem cada um dos dois, que até agora houve na dita Sé. [182]

Os capelães eram ordenados e, segundo o regimento do Coro da Santa Sé da Bahia, não poderiam variar notas "nem levantarem e baixarem o tom e corda do coro e em satisfazerem inteiramente a pronúncia das palavras, deixando acabar um coro para entrar outro […]"[183]

O organista, ou tangedor de órgãos recebia ordenado para acompanhar ao órgão os cânticos quando necessário. Em alvará real de 1559, obrigava-se a Sé Catedral a ter um "tangedor de órgão", o qual teria um ordenado anual,

> Faço saber aos que este Alvará virem, que hei por bem, e me praz, que na Sé da cidade do Salvador das Partes do Brasil haja daqui em diante um tangedor dos órgãos o qual haverá de mantimento ordenado doze mil reis em cada um ano a custa da minha fazenda enquanto se não acabar de fazer a dita Sé; porque tanto que for acabada haverá o dito ordenado dos quarenta mil reis, que são ordenados para a fábrica dela, e o dito tangedor servirá o dito cargo conforme o Regimento, que lhe para isso dará o bispo das partes do Brasil.[184]

A diocese de São Paulo foi criada por carta régia em 22 de abril de 1745 e com ela implantou-se em São Paulo todo um aparelho eclesiástico centrado

---

[182] Idem.
[183] IEB/USP- Cód. 4-a-8 . *Op. cit*. 50r-50v.
[184] DH – v. 36, p.27.

no Cabido.[185] No ano seguinte, um Alvará, criava na catedral os cargos de mestre-de-capela, de organista e dos quatro moços do coro.[186]

Integravam o cabido geralmente padres de elevada cultura, porém com pouca penetração nos meios populares. Em 1747, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, o primeiro bispo de São Paulo, instala o primeiro cabido na cidade impulsionando as obras da sé-catedral no mesmo lugar em que estava a antiga igreja matriz.

O cabido era composto pelo arcediago, arcipreste, chantre e tesoureiro-mor, 10 cônegos e 12 capelães. A sua importância deve-se a abrigar os melhores sacerdotes que se projetavam pelos seus estudos e pelas suas virtudes.[187] Sem dúvida, o cabido contribuiu para uma melhoria do nível cultural da cidade, visto que muitos respeitados doutores o integravam.

No "Regimento Geral da Chancelaria de sua Excelentíssima Reverendíssima*",* utilizado entre os anos de 1746-1748, pelo bispo de São Paulo, consta a primeira referência do cargo de subchantre, na recém erguida sé catedral. Nele constam os valores para a emissão de provisões e licenças, pagos pelas pessoas envolvidas na atividade musical:

*-Provisão do subchantre 1$600*

*-Provisão de capelão, mestre de cerimônias e sacristão mor, cada uma 1$600*

*-Provisão de mestre da capela 1$600*

*-Provisão do menino do coro ou porteiro da missa 1$000*

*-Provisão para organista da Sé 1$600*

*Do Reverendo Padre Vigário Geral:*

---

[185] WERNET define "Cabido" por *"seção que administra a diocese e era composto pelo vigário geral, o tribunal eclesiástico, e os cargos de arcediago, arcipreste, chantre e tesoureiro."* WERNET, A.. o*p. cit*, p.207.

[186] ACMSP – 4-2-35, f. 2.v Livro de Registro de Cartas e Ordens Régias ao Cabido da Sé de São Paulo.

[187] RUBERT, Arlindo*. A igreja no Brasil - Expansão territorial e absolutismo estatal* (1700-1822). Santa Maria: Pallotti, 1988, v. 3, p.312.

*-De assinatura de exposição do Santíssimo, ou procissão, ou novenas $400"* [188]

A criação dos cargos em São Paulo, comparada a outras cidades, foi tardia. Na Bahia os cargos de chantre e dos dois moços do coro foram criados em 1551, e do mestre-de-capela 1559; em Pernambuco, em 1678, os de mestre-de-capela, organista e quatro moços do coro; e no Rio de Janeiro, em 1681.[189]

Observação interessante encontra-se no documento, de 1760, que informava ao governador que durante a construção da catedral Sé de São Paulo, os reverendos capitulares recebiam metade das côngruas listadas nas despesas daquela época. Por serem os seus salários baixos, o governador pediu ao conde de Bobadella que lhes concedessem o dobro do salário. Como não havia meios de conceder aumento, sem onerar ainda mais o governo, ele seria conseguido por meio do contrato das Baleias, pois

> não deve divertir um só vintém dos dízimos que pertencem aos Eclesiásticos, que devem ser pagos, preferindo a tudo, pois é certo que sem eles serem satisfeitos não tem sobras algumas o comendador [...] Manda satisfazer o que faltar pelo contrato das Baleias.[190]

[188] ACMSP – cód. 15-75-8. Documentos Interessantes, seção terceira – Dom Bernardo [Rodrigues Nogueira] – 1746-1748, f.17r - 22v.
[189] DUPRAT, R. o*p. cit*., p.44.
[190]DI - v. 23, p. 279 – 280.

## Capítulo 2 – O circuito de difusão da música: o espaço sacro e o profano

### 2.1 Festas Religiosas

Contribui significativamente para entender o desenvolvimento da música em São Paulo o enfoque dado às festas religiosas, assim como à atuação dos profissionais nelas envolvidos.

A coexistência da religiosidade com a intensa participação nos rituais sacros, compreendendo sem dúvida o apelo lúdico da festa coletiva, demonstra a relevância das festas sacras para as práticas de sociabilidade do período colonial. A missa semanal, e mesmo algumas vezes diária, as matinas, as festas da Semana Santa e do Natal, as grandes festividades dos santos e patronos das cidades, as procissões, grandes ou pequenas que atravessavam as ruas das cidades, nos proporcionam um testemunho dessa coexistência.

No governo de D. Luís Antônio, iniciado em 1765, documentos atestam que um dos principais circuitos de difusão da música sacra eram as igrejas. Durante todo o seu governo, documentou em seu diário, a presença da música no cotidiano das pessoas.

Na vila de São Vicente, em 1765, o governador desde logo estabeleceu relações sociais com o clero e vê-se mergulhado em vários rituais nos quais sobressai o cenário musical.

Sua participação em um batismo foi o primeiro contato com a música nas terras da capitania, que ficou espantado com o que ouviu dentro da igreja, considerando “boa” a música praticada na vila onde aportara. Junto à pia batismal, ele permaneceu ouvindo “boa música de cravo, rabeca e órgão.”[191]

Ao que parece, a utilização desse trio instrumental (cravo, rabeca e órgão) era comum na prática musical da igreja matriz da vila de São Vicente em celebrações de missas e festas. Ao descrever o festejo anual da igreja, o governador não poupou elogios e comentou que ele era realizado “com excelente música e belos instrumentos de rabecas, cravos e órgão.”[192]

---

[191] BN – MS - 21, 4,14, nº2.
[192] Idem.

A referência ao uso de instrumento de teclado que não fosse o órgão é rara na Capitania. Uma das notícias mais remotas de instrumentos dessa família encontra-se numa fatura do ano de 1549. Nela constava a carga do navio "O Licorno", procedente da Antuérpia e ancorado na vila de São Vicente, tendo sido descarregados um órgão pequeno e um clavicembalo.[193] Em 1796, na lista de importação da Alfândega de Santos, constavam alguns instrumentos de teclado como "espinhete", "cravos" e "órgãos de 4 até 5 palmos" e "órgãos de minuete."[194] Em 1822, há indicação de um cravo, no valor de 48$000.[195]

A presença de instrumentos nas missas dominicais da igreja matriz da vila de São Vicente sugere uma atividade musical constante, sendo o cravo e/ou órgão, rabeca e trompas os mais usados para a execução do que o governador chamou de "toccatas" com "suaves melodias" em várias festas religiosas como a de Nossa Senhora do Patrocínio.[196]

Em outra festa na igreja matriz, o governador D. Luís Antônio ouviu pela manhã "bela música e instrumentos" tais como "rabecas, trompas e órgão" que complementavam um excelente orador religioso carmelita. Pela tarde ele acompanhou a festa "pelas ruas públicas da vila com grande festejo e ornato estando todas as janelas armadas."[197]

Em maio de 1766, já residindo na cidade de São Paulo, sua impressão não foi diferente. Na festa de Ascensão foi tocada na igreja muita música com "bela melodiosidade" e, na coexistência dos espaços profanos e sagrados, ao final da missa a festa coletiva continuou nas ruas com "notável inumerável concurso de gente", com a execução de brincos profanos realizados por pessoas do povo e por cavaleiros mascarados. O mais espetacular era o carro coberto

---

[193]Apud DUPRAT, 1968:94 e 1995:28: Carl Laga. "O Engenho dos Erasmos em São Vicente". *Estudos Históricos,* Revista do Dep. de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, n.1, jan. 1963, p. 23-24.

[194] DI - v. 45, p.133.

[195] Anais do Museu Paulista, Tomo XX, p. 216.

[196] BN – MS - 21, 4,14, nº 2 . O termo *'Toccata"* usado por Morgado de Mateus, sugere-nos que ele ouviu a execução de um pequeno movimento musical, tocado apenas por instrumentos, sem vozes. Monteverdi, em 1607, já utilizava uma *Toccata* ao começar sua ópera Orfeo para trompetes barrocos. In: KENNEDY, Michael. *The concise Oxford dictionary of Music,*Oxford: Oxford University Press, 1980. p.659. Julio Bas, no seu *Tratado de La Forma Musical* aponta que naquele tempo na Europa, a obra de grandes mestres de passado, monstra que *suíte, sonata, tocata, partita, capricho, obertura*, e outros. eram, praticamente, uma mesma coisa. p.177.

[197]BN – MS - 21, 4,14, nº 2.

“com bastante luzes e dentro neste muitos instrumentos e admiráveis músicos, que cantavam [...], árias e modilhos”[198]

A referência à presença de músicos cantando árias e modinhas, indica ser o canto uma prática natural dos paulistas em dias de festa e permite imaginar o cortejo desfilando pelas ruas com cantigas populares e alegres. Infelizmente, há ausência de documentação e de partituras que possam nos mostrar quais seriam as letras e as melodias que acompanhavam as modinhas e as árias nesses cortejos.[199]

Um evento que demonstra estar a prática musical vinculada à reunião de pessoas ocorreu na festa de Nossa Senhora dos Prazeres, em 1768. Depois da missa cantada “pelos mesmos músicos da ópera”, o público presente continuou o festejo no terreiro do largo do palácio:

> O dia esteve muito alegre, porque concorreu toda a cidade, todos os cônegos, muitos religiosos e todas as pessoas distintas com suas famílias. Houve muita festa, porque a música estava tocando sempre admiráveis sonatas acompanhadas de trompas, flautas e buares [oboés] da orquestra da ópera que fazia uma consonância nobre e admirável, junto a noite chegaram todos a cavalo ao terreiro deste colégio[200]

---

[198] BN - MS - 21, 4,14, nº 2. Segundo Ernesto Vieira a denominação de “Modilho” é *modinha, pequena cantiga.* Antigamente chamava-se *ayre* ou modo de cantar a qualquer ária*,* toada ou cantiga para uma só voz, e nisso se distinguia do tono, que era para diversas vozes. Desta denominação, *modo de cantar,* provêm os nomes de *modilho, modinha e moda*. **(VIEIRA, 1899, p. 350).**

[199] Edílson de Lima no seu livro *As Modinhas do Brasil* (São Paulo: EDUSP, 2001) transcreve 30 modinhas de compositor anônimo, do manuscrito 1596 da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa,. Compostas no final do século XVIII, as modinhas, segundo o pesquisador, possivelmente são brasileiras pois o “título da capa *Modinhas do Brazil*, não deixa margem a equívocos”. **(LIMA, 2001, p.14-15).** OLIVEIRA, Olga Maria Frange de. “A modinha e o lundu no Período Colonial - uma pesquisa bibliográfica. In NERY, R. V. (coord). *A música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 146. A autora destaca que “*A modinha portuguesa a duo produziu no Brasil, a moda caipira ou moda de viola, gênero rural por excelência, sobretudo nos estados de São Paulo, minas Gerais e Goiás, onde ainda persistem”* . Diferentes autores da história da música discutiram a origem da modinha. Mozart de Araújo escreve que a palavra *moda* no Brasil, tomou duas acepções diferentes, uma genérica, indicando em Portugal, qualquer tipo de canção; e outra como moda caipira, ou moda de viola, cantada a duas vozes em terças. ARAÙJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963, p. 28. Sobre o assunto consultar também LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

[200] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.110.

Este documento permite alguma especulação. O redator ao escrever no diário do governador que "de manhã e a tarde foi cantada a missa pelos mesmos músicos da ópera" nos sugere que seriam os mesmos músicos, ou alguns deles, que cantavam ou tocavam na igreja os que realizavam a música do teatro de cena. Outra questão relaciona-se com o tipo de conjunto musical executante, no qual o número de músicos não deveria ser pequeno, em virtude de ser chamado de "orquestra". Podemos supor que houvesse um trânsito do músico da esfera sacra para o profano numa cidade onde a escassez de músicos era fato inegável.

O problema da falta de músicos explica também a presença de índios instrumentistas na festa de Nossa Senhora dos Prazeres em 1769. Além dos músicos sacro-profanos, o conjunto musical que se apresentava na igreja era formado, também por índios que tocavam instrumentos próprios: "as pessoas mais distintas da terra acompanhava[m] a mesma missa dos instrumentos dos índios músicos das aldeias de Sua Majestade" e, ao entrar na igreja de Nossa Senhora da Luz, o governador foi recebido pelos "sons dos sinos e das trompas dos índios e instrumentos de música."[201]

Ao que parece, fosse para suprir a demanda de profissionais, fosse para estabelecer relações "cordiais" com os nativos, esses documentos provam, e não mais conjeturam, a existência em São Paulo de índios músicos num ritual religioso. Provavelmente, ocorreria nas igrejas mais pobres que dificilmente poderiam arcar com a exclusividade de um mestre-de-capela.

Na catedral, a situação era outra. Existiam os catedralícios que garantiam a boa execução da música. Na Sé, o governador sentava-se junto aos cônegos, no altar-mor, para assistir à missa cantada.[202] Outras igrejas deveriam ter seu grupo de padres cantores, como por exemplo, aquela na qual a antífona *Tota Pulchra* foi executada com excelência pelos religiosos capuchos.[203]

Em 1769, na igreja do Carmo, tem-se a notícia de música tocada por músicos seculares, que sem dúvida também executavam música profana em outras festas e eventos. O governador foi à tarde ao Carmo: "aonde cantaram

[201] BN – MS - 21, 4, 14, nº 3.
[202] BN – MS - 21, 4, 15, nº 1.
[203] BN – MS - 21, 4, 14, nº 4.

nos intervalos dos argumentos, os músicos da ópera."[204] Na mesma igreja teve lugar a festa em comemoração de Sant"Ana e "viu cantar o padre ir[mão] Joaquim Antônio Taques mestre de Filosofia do mesmo convento."[205]

Já destacamos serem quatro as festas religiosas obrigatórias realizadas no Brasil colonial: a de Corpus Christi; a festa do Anjo Custódio; festa de São Sebastião e a festa da Visitação de Santa Isabel, no dia 2 de julho. A partir de 1756, mais duas festas foram acrescentadas ao calendário: São Francisco de Borja e do Patrocínio de Nossa Senhora. Nas quatro festas mais importantes as despesas corriam pelas câmaras. Desde 1796, para os gastos, as câmaras separavam "anualmente trezentos e sessenta e cinco mil seiscentos e dez réis" para as festas da lei.[206]

A de Corpo de Deus sempre foi a mais imponente. Dela participavam o poder civil, o eclesiástico e o militar. Para se ter uma idéia de sua importância ela substitui a execução da obra da cadeia na vila de Parnaíba em 1736. Os camaristas, ao precisarem de dinheiro para o término da cadeia, pediram à Coroa para desviar a verba destinada à festa do Corpo de Deus. O provedor da Coroa respondeu: "a festividade do Corpo de Deus é tão solene que se não deve deixar de fazer em todas as povoações e por isso deve ordenar-se ao governador que faça a cadeia por outro meio, como seja por fintar o povo."[207]

Em 1779, André da Silva Gomes, mestre-de-capela de 1774 a 1827 da Sé de São Paulo, solicitou à Câmara um aumento do valor destinado à realização da festa de Corpo de Deus, "pois oito mil réis lhe não chegava para poder pôr uma música capaz e ser esta uma das festas principais". Os vereadores reconheceram que o valor destinado era pequeno e decidiram aumentá-lo para

> Nove mil e seiscentos réis pondo esta na dita música rabecas e trompas eu fique a paz e por ser festa de todo o dia e por não haver que prover houveram sua vereança por acabada.[208]

Em 1802, os membros da Câmara comunicaram ao bispo o programa dos festejos que reuniram um grande número de pessoas:

---

[204] BN – MS - 21,4,14, nº 16
[205] Idem
[206] RGCSP – v.12, p. 21
[207] ARRUDA, J.J. *op. cit.* cx12, doc. Nº 1142.
[208] ACSP – v. 17, p. 181-182. Apud. DUPRAT, 1985: 167 e 1995: p. 67.

> Por motivo da festa do Corpo de Deus se reúnem na capital os milicianos e outros povos de muitas vilas, conseguindo-se com isso o fim de se fazerem mais plausíveis, e mais públicos os nossos festejos, que esperamos serão do agrado do nosso augusto príncipe. Pretendemos fazer um tríduo que terá princípio no dia 13 do corrente mês [...] no dia 14 haverá fogo de artifício e no dia 15 missa cantada, sermão e Te Deum Laudamus na catedral.[209]

Nessa festa, a procissão marchava ao "a som de trompas e rabecas e flautas com vistosa harmonia", envolvendo a todos num "feérico coletivo de veneração a Deus."[210]

Além dessas festas fixadas por lei, ocorriam também as festas de caráter local para santos regionais, padroeiros das cidades e das irmandades, nas quais toda a comunidade participava na preparação das ruas, praças e da igreja do seu respectivo santo, ou irmandade. Na festa de Santo Antônio, em procissão, o povo caminhava pelas ruas levando o santo padroeiro da festa, enquanto oficiais militares marchavam novamente "ao som de uma música de trompas, rabecas e flautas."[211]

A festa religiosa era um evento que exigia a participação do clero, sociedade civil e do governo, e ela se realizava pelos mais variados pretextos, como por exemplo a mudança de uma imagem de um local para outro. Em 1770 a imagem de Sant'Ana foi transferida para uma capela nova.

> Fechava toda a procissão o Santíssimo Sacramento, que levava nas mãos o reverendo vigário capitular debaixo de um riquíssimo pálio, e logo imediatamente Sua Excelência, e a Câmara, as companhias de infantaria, grande número de pessoas distintas, e infinito povo: nessa forma girando por todas as ruas principais desta cidade.[212]

---

[209] RGCSP – v. 12, p. 529.
[210] BN – MS - 21, 4, 15, nº 1.
[211] Idem. Documento datado de 21 de junho de 1771.
[212] IEB. - *Relação das festas públicas que na cidade de São Paulo fez o Ilmo. E Exmo. Senhor governador e capitão general d. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão Governador e Capitão eneral dita Capitania com a ocasião de colocar a Imagem da Senhora Santa Ana em capela nova, que mandou fazer na Igreja do Colégio desta cidade, em que reside: cuja celebridade se fez no dia domingo 19 de agosto de 1770, que é justamente dia de São Joaquim, e São Luis Bispo, prolongando-se a mesma festividades com o motivo de fazer anos no dia terça-feira 21 do mesmo mês o Sereníssimo Senhor Dom José Príncipe da Beira, e no sábado seguinte ser*

Durante uma semana houve muitas folias, música, dança e teatro. A começar pelo primeiro dia, no qual

> Um cartel, que se compunha da Fábula de Tirésias, conduzindo em um carro de triunfo muitas luzes, que precederam outros muitos carros igualmente iluminados com muitas máscaras, bailes e instrumentos. Músicos de toda a qualidade, e o dito Tirésias, depois de um grande preâmbulo, prognosticava as festas futuras, relatando, como presságio, tudo o que havia suceder nos dias e noites seguintes.[213]

No livro de receitas e despesas da irmandade do Santíssimo Sacramento consta o gasto com os instrumentos musicais que possivelmente seriam usados durante a comemoração da data magna da confraria, assim como a despesa com o mestre-de-capela e organista:

"Despesa com a festa de Dominga – 1782 para 1783

| | |
|---|---|
| Ao mestre-de-capela da música | 9$600 |
| Ao do fagote, trompas e clarins | 2$560 |
| Ao organista | $720"[214] |

Como podemos notar de imediato, novamente a descrição do uso de instrumentos como fagote, trompas e clarins, que segundo Régis Duprat, implica numa composição musical que incluiria também a utilização de violinos, violoncelos e contrabaixo.[215]

No ano de 1785, 1786 e 1788 da mesma irmandade, constam os valores de 9$600 pagos ao mestre-de-capela e o de $720 recebido pelo organista.[216] Em 1793, encontra-se o valor de 3$200 pago ao organista referente à realização de uma missa.[217] O organista deveria ser Inácio Xavier

---

*dia de São Luis, Rei de França, santo de quem tem o nome o mesmo Excelentíssimo Senhor General, e ter felizes notícias dos grandes descobrimentos, e Conquistas do Tibaji .* Ano 1770. Ms 39 - Coleção João Fernando de Almeida Prado.

[213] Idem.

[214] ACMSP – Livros de despesas e receitas da irmandade do Santíssimo Sacramento, 1781-1784 (6-2-23).

[215] DUPRAT, R. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 165

[216] ACMSP - Livros de despesas e receitas da irmandade do Santíssimo Sacramento, 1784-1853 (2-1-2).

[217] Idem (2-3-42).

de Carvalho pois seu nome aparece, desde 1765, no recenseamento realizado em São Paulo, como organista da sé. Na época, com 32 anos, morava na rua São Gonçalo . [218]

Na cidade de São Paulo a cenografia da festa seria mais simples, do que em Minas Gerais ou Bahia, porém estimulava todos a participarem da festa. Um exemplo disso foi a realizada no ano de 1774, no dia de São Bento. A cidade estava toda iluminada, em especial, à frente do colégio e do seminário e em destaque, com letras iluminadas feitas de madeira, uma faixa que dizia "Viva a São Bento." [219] Ou ainda na festa de Santa 'Anna na qual os andores estavam ricamente adornados, as imagens de São José, e São Joaquim, e a todos excedia o andor da Senhora Santa Ana, com tanta pompa, que se podia "distinguir entre a riqueza, e a arte qual era a que levava maior vantagem. Todos os andores iam acompanhados de figuras, de querubins ricamente vestidos, e adornados de jóias. "[220]

---

Em todas essas festas a sonoridade seria privilegiada com todo o aparato musical, podendo envolver, na sua versão mais ampla, solistas, coro, órgão ou orquestra completa. Já observamos que a música constava das despesas gerais das festas, assim como o pagamento do incenso, da cera, do serviço do sacerdote e das propinas pagas às autoridades acompanhantes.

Do valor de que a câmara dispunha para as festas – um total de 365$610 réis anuais – uma parte era destinado às propinas que seriam pagas às autoridade para a realização dos eventos. Hábito já adotado pelas câmaras da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, em São Paulo esse procedimento passou a ser utilizado a partir de 1706, como consta da Ordem Régia*: Para que os oficiais da câmara levem propinas nas festas de São Sebastião e Corpo de Deus.*

---

[218] DI - v. 62. No ano de 1789, Inácio ainda consta como organista da Sé de São Paulo. Apud. DUPRAT, 1995, p. 64.
[219] BN – MS- 21, 4,16 nº 4.

[220] IEB - *op. cit*. - MS 39.

> Ao exemplo de que a minha grandeza, fez praticar a respeito das câmaras da Bahia e Pernambuco e Rio de Janeiro em semelhante caso, é a serem os moradores da vila de São Paulo, uns vassalos merecedores da mesma graça. Houve por bem de relevar aos ditos oficiais da câmara da vila de São Paulo da restituição e das propinas que têm levado.[221]

Nas vilas e cidades de Minas Gerais, por exemplo, as propinas foram estipuladas na provisão régia de 24 de maio de 1744, por meio da Ordem do Conselho Ultramarino intitulado *" Propinas que se pagam a cada um dos Oficiais da Câmara"* pelas festas promovidas nas vilas e cidades de Minas Gerais.[222]

O conflito eclodiu em 1813 com a ordem para pagar ao juiz de fora de São Paulo o mesmo que o juiz de fora de Mariana recebesse. Os vereadores da câmara alegaram que pagar o excessivo número de festas ao juiz de São Paulo oneraria ainda mais a receita da cidade que possuía um valor reduzido comparado ao de Mariana. A Câmara se manifestou contrária ao pagamento:

> Têm os vereadores, e procurador da câmara da cidade de São Paulo a propina de quatro mil réis, e o ouvidor da comarca de oito mil reis nas quatro festas de São Sebastião, Corpus Christi, Santa Izabel, e Anjo Custódio. Pretende o juiz de fora ter a propina de vinte mil reis não só nestas, como nas três da Publicação da Bulla, São Paulo e Te Deum no dia de São Silvestre[223]

---

[221] RAMSP- Ordens Gerais: v. 6, p.103.

[222] DI - v. 60, p. 107. Em Vila Rica, no ano de 1780, os valores pagos a cada um dos juízes ordinários, vereadores, procuradores e escrivães variavam de 20$000 cada um para as festas de Corpo de Deus, Santa Isabel, Anjo Custódio e Padroeira, para 10$000 cada as festas de São Sebastião, Três Ladainhas e Publicação da Bula. Fora esse ganho, os oficiais da câmara receberiam 20$000 réis de propina extraordinária nas ocasiões de nascimento, casamentos e falecimentos de pessoas reais e os subalternos 10$000 réis.O gasto com propinas em Mariana era alto e, em 1810, um alvará estabelecia-se que o valor pago aos juizes de fora de São Paulo, como o ordenado, as propinas e emolumentos para as quatro festas principais, deveria ser o mesmo pago aos de Mariana, e não os mesmos pagos aos vereadores de São Paulo, como propunha a câmara. O valor pago pelas propinas a cada uma das festas seria o equivalente a 20$000 reis, porém para as festas extraordinárias os juizes de fora também venceriam propinas do mesmo valor. Sobre o assunto consultar: COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*: introdução Francisco Iglesias; leitura paleográfica e atualização ortográfica Claudia Alves Melo. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

[223] DI – v. 60, p.124.

A obrigação de se pagarem tantas propinas ao juiz de fora levou a Câmara de São Paulo a se manifestar em carta ao rei, na qual esclareceu a impossibilidade de serem as propinas iguais às pagas em Mariana.

> O concelho de Mariana tem grandes rendas com que pode suportar aquele abuso, mas as deste são tão diminutas que para qualquer obra pública de maior despesa é necessário lançar mão de recursos extraordinários, subscrições voluntárias, a que o povo se tem prestado com grande zelo, que afrouxará vendo despender mal as rendas próprias.[224]

Caso isso viesse a ocorrer, esgotaria

> completamente o pequeno rendimento deste concelho; mas o nosso voto será sempre aumentar o patrimônio público, e não diminuí-lo em proveito particular.[225]

Os camaristas observaram ainda que as festas em Mariana eram em maior número, seriam as quatro principais mais a da publicação da Bula, São Sebastião, a ladainha de São Marcos, as três ladainhas de maio e o Te Deum no dia de São Francisco. Não seria possível os juízes de São Paulo receberem as mesmas propinas visto que "a câmara desta cidade não assiste às quatro ladainhas, e por isso se limitou a exigí-las nas outras três festas"[226]

Naquele ano em São Paulo, as propinas do juiz de fora, "presidente nas festas de São Paulo padroeiro da cidade" foram suspensas pelas câmaras, mas constava o pedido de reintegração das mesmas com valores similares aos pagos em Minas Gerais, porém em algumas festas diferentes:

> que se continuem a pagar aos seus sucessores no seu tempo, digo, sucessores enquanto não houver determinação régia em contrário, com declaração porém que nas festas de São Paulo, São Sebastião, Corpo de Deus, Visitação e Anjo Custódio será a

[224] Idem, p.126.
[225] Idem, p.125.
[226] Ibidem.

> propina de vinte mil réis e de dez nas da publicação da Bulla, e Te Deum em dia de São Silvestre.[227]

Os recursos da câmara de São Paulo para a realização das festas seriam escassos, porém nunca faltavam para pagar as propinas. Um exemplo disso ocorreu em 1822, com a festa de Santa Isabel, em que se gastaram 52$520 e com propinas 63$000. Em 1813, as festas do Anjo Custódio e de Santa Isabel que custaram ambas, 86$360 réis, em propinas para essas duas festas, mais a de Corpo de Deus, se despenderam 152$000.[228] Para a música, destinaram-se módicos 15$600 réis, e para os instrumentos musicais exíguos 5$280 réis.

Os valores gastos com a música eram parcos e os profissionais da área precisariam ter outras encomendas para garantir seu sustento.

Relação de despesas das principais festas religiosas em S.Paulo (1801-1822):

[227] ACSP - v.21, p. 35-36.
[228] RAMSP- v. 51, p.75 e 76.

**Festa de São Sebastião, cidade de São Paulo, 1801-1822**

| Ano | Despesas com a música | Despesa com instrumentos musicais | Despesa total |
|---|---|---|---|
| 1801 | 6$000 | | 193$160 |
| 1804 | | | 134$440 |
| 1805 | | | 134$440 |
| 1807 | 6$000 | | 193$160 |
| 1808 | 6$000 | | 216$240 |
| 1810 | 6$000 | | 193$160 |
| 1812 | 6$000 | | 202$240 |
| 1813 | 6$000 | | 170$893 |
| 1814 | 6$000 | | |
| 1815 | 6$000 | | 193$160 |
| 1817 | 6$000 | | |
| 1821 | 6$000 | | 223$230 |
| 1822 | 6$000 | | |

Fonte: RAMSP, vls. 03, 11, 12 , 24, 34, 40, 45, 55, 60, 65 e 93

**Festa de Corpo de Deus, cidade de São Paulo, 1804-1822**

| Ano | Despesas com a música | Despesa com instrumentos musicais | Despesa total |
|---|---|---|---|
| 1804 | | | 290$600 |
| 1805 | | | 134$440 |
| 1807 | 9$600 | 2$120 | 183$465 |
| 1808 | 9$600 | 5$280 | 256$320 |
| 1810 | 9$600 | 5$280 | 279$640 |
| 1812 | 9$600 | 5$280 | 236$000 |
| 1813 | 9$600 | 5$280 | |
| 1814 | 9$600 | 5$280 | |
| 1815 | 9$600 | 2$120 | 183$465 |
| 1817 | 9$600 | 5$280 | |
| 1821 | 9$600 | clarim- 2$000 timbale-1$280 concerto do timbale $960 | 317$820 |
| 1822 | 9$600 | | 347$470 |

Fonte: RAMSP, vls. 11, 12, 24, 34, 40, 46, 54, 60, 67, 83, 91 e 117

**Festa do Anjo Custódio, cidade de São Paulo, 1805-1822**

| Ano | Despesas com a música | Despesa com instrumentos musicais | Despesa total |
|---|---|---|---|
| 1805 | | | 69$080 |
| 1807 | 6$000 | | |
| 1808 | 6$000 | | 47$280 |
| 1810 | 6$000 | | |
| 1812 | 6$000 | | |
| 1813 | 6$000 | | 43$540 |
| 1814 | 6$000 | | |
| 1815 | 6$000 | | 54$230 |
| 1817 | 6$000 | | 76$480 |
| 1818 | 6$000 | | 81$090 |
| 1822 | 6$000 | | 54$740 |

Fonte: RAMSP, vls. 11, 12, 24, 42, 51, 60, 65, 80, 97 e 104

**Festa de Santa Isabel, cidade de São Paulo, 1808-1822**

| Ano | Despesas com a música | Despesa com instrumentos musicais | Despesa total |
|---|---|---|---|
| 1808 | | | 32$690 |
| 1812 | 6$000 | | |
| 1813 | | | 4$820 |
| 1817 | | | 63$000 |
| 1818 | | | 84$525 |
| 1821 | | | 52$320 |
| 1822 | | | 52$520 |

Fonte: RAMSP, vls. 24, 51, 75, 80, 99, 103 e 104

Os documentos referem-se à despesa com a música, subentendendo-se que esse era o valor pago ao mestre-de-capela que dela se encarregava. Por sua importância, a festa que melhor pagava ao mestre-de-capela era a de Corpo de Deus, 9$600 réis, nas demais o gasto era de 6$000 réis.

Quanto às propinas, as somas são bem elevadas:

| ANO | PROPINA |
|---|---|
| 1804 | 190$158 |
| 1805 | 178$160 |
| 1807 | 192$800 |
| 1808 | 160$800 |
| 1810 | 40$000 |
| 1812 | 92$000 |
| 1813 | 224$000 |
| 1814 | 156$000 |
| 1815 | 52$000 |
| 1818 | 185$000 |
| 1821 | 63$000 |
| 1822 | 164$000 |

OBS. A festa de São Silvestre, em 1821, também pagou propinas para os camaristas assistirem ao Te Deum, no valor de 25$200 réis. Em 1818, além das propinas das festas anuais, constam gastos de propinas com a festa da publicação da bula e da conversão de São Paulo.

São raros os documentos que informam acerca das despesas com as demais festas. Em 1801, consta a ordem de pagamento, Junta da Real Fazenda, ao padre Reginaldo Antonio dos Reis, para a festividade de São Francisco, com o título *ordem de pagamento ao padre Reginaldo Antônio dos Reis, capelão do colégio da cidade, pelos gastos com a festividade de São Francisco*.:

*Para meio de incenso.....$060*
*Para música.....8$000*
*Para missa cantada, diácono, subdiácono.....2$560*[229]

Nota-se o valor superior pago ao mestre-de-capela, de 8$000, em relação aos 6$000 pagos nas festas de lei citadas acima.

[229] AMP- Coleção Fazenda Pública de SP, A1 Pr 51 P2 (D 4160-4169). Outras ordens para a mesma festa foram encontradas, respectivamente, nos anos de 1802 e 1803 todas trazendo referências ao gasto com música e missa cantada com os valores similares aos de 1801.

Outra tradição a ser comemorada em São Paulo era a festa das Onze Mil Virgens, uma das mais antigas do Brasil, segundo um texto de outubro de 1728:

> Com pouco menos antiguidade que a do descobrimento do Brasil, veneravam nele, como padroeiras, as onze mil virgens, sendo os estudantes dessa capitania, os que se empenhavam mais nos seus aplausos e festejos; e com a modéstia, e regularidade, devida usavam das máscaras que melhor disfarçarem a galantaria dos bandos, danças e entremezes, e alardes, em que por muitos dias antecedentes ao da festa das Sa. Virgens costumam andar pelas ruas´. [230]

Em 1765, há novamente menção à festa das 11 mil virgens, destacando-se a utilização de instrumentos "acostumados da terra."[231] É de supor que fossem os já referidos: flautas, rabecas, oboés e trompas; como descrito nessa missa no ano 1771: "Assistiu a missa cantada que celebrou um cônego com música de trompas e flautas."[232]

A participação dos músicos das milícias, que deveria ser constante nas festas de lei é registrada na festa do Anjo Custódio em 1773. Na catedral, os sons dos timbales e trombetas foram ouvidos ao anunciarem o governador.[233]

Essa participação não terminou dentro da igreja: "o Regimento de Cavalaria passou de tarde pelo terreiro do palácio com timbales e clarins, de onde pela janela o governador assistiu."[234] A música, naquele dia, foi executada em várias igrejas, provavelmente em algumas simultaneamente, o que nos leva a supor que haveria um número suficiente de músicos para esse feito, vindos provavelmente de vilas próximas.

Situação semelhante observada, em 1810, pelo viajante William Henry May quando esteve em São Paulo e por ele relatada:

---

[230] DI - v.3, p. 47. Cf. RIHGSP - v.21, p. 9.
[231] Novamente em 1771, o governador descreve uma missa cantada que ele assistiu com "música de trompas e flautas" - BN - MS - 21, 4,14, n°1.
[232] BN – MS - 21, 4,15, nº 1.
[233] BN – MS - 21, 4,16, nº 1. Na catedral houve "festa com música [que] celebrou o reverendo arcediago, assim com mais as dignidades a missa".
[234] Idem.

> Ao entardecer, retornamos mais uma vez à igreja, como todas as pessoas da cidade. Da catedral, seguimos, com um grande grupo em que estava a senhora Horta, para outras igrejas. Em cada uma delas, permanecemos cerca de um quarto de hora, como prescrevia o ritual da celebração de que participávamos - ritual que, se cumprido à risca, autoriza a pessoa a reivindicar o perdão de seus pecados.[235]

Em outras vilas da capitania, as festas religiosas também mereciam a mesma atenção que na cidade de São Paulo. A festa da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição da Lage, em 1772, contou com "vésperas cantadas com música e soldados auxiliares formados e deram uma salva no princípio e outra no fim" e de noite houve "muita fogueira e muita festa dos povos com violas e rabecas quase até amanhecer."[236] À tarde saíram as brincadeiras (brincos) com as máscaras e de noite "muitas violas e rabecas, com muitas alegrias". Não ocorreram distúrbios: "Tudo acabou em paz graças a Deus."[237]

Na vila de Guaratinguetá, em 1770, foi contratado um "festeiro", para cantar nas festas do Divino Espírito Santo, Santo Antônio e Corpo de Deus:

> Pela carta de 23 passado de Vossa Excelência de mim recebida em 31[...] logo mandei chamar o rapaz [Valério] para fazer viagem, o qual não pôs dúvida e assim muito satisfeito que estava para ir para as Minas e como tinha aqui justo cantar nas festas do Divino Espírito Santo, Santo Antônio e Corpo de Deus não querendo eu estar por isso foram tantos os rogos dos

---

[235] MAY, William Henry. *Diário de uma viagem da baía de Botafogo à cidade de São Paulo (1810)*. Apres. de Jeam Marcel Carvalho França. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006. p. 69. No original: *In the evening were a hented the church again, as every other person in the town was similarly engaged. From the cathedral we procceded with a large party which Mad'e de Horta had there made; to all the other churches in succession, staging about a quarter of an hour in each, which is a ceremony peculiar to the day withich we were celebrating and entitles you claim a remission of past offence if strictly attented..."*

[236] BN – MS - I -30,18, 6, nº 7 (anexo).
[237] Idem.

> festeiros e [empolgação] do rapaz por ganhar e também por cobrar umas[238]

Já na vila de Cananéia, houve necessidade da intervenção militar para que a "má conduta" dos músicos locais não perturbasse os preparativos da festa da Quaresma. Em carta do capitão-mor de Cananéia, fala-se de um desentendimento entre os músicos e o vigário da vila, padre Manuel Pereira Faria. Foram emitidas ordens para que o sargento-mór da vila obrigasse os músicos a participarem da festa, caso contrário eles seriam repreendidos: "Fará ir à sua presença os músicos dessa vila a quem da minha parte à admoestará se comportem como devem, especialmente para como seu vigário."[239]

No mesmo dia, o vigário enviou uma carta ao sargento-mór de Cananéia na qual se referia a certas assembléias nas quais "também entraram uns repreensíveis músicos, que ali há para arquitetarem contra ele."

O trânsito de músicos entre diferentes vilas parece-nos uma prática rotineira. Em Taubaté, no ano de 1822, o Senado da Câmara, com a preocupação de realizar uma festa "digna" da ocasião, manda vir da vila de Santos um "luzido coro de música" para a realização da missa solene na igreja matriz, além dos habituais "carros triunfais e música pelas ruas."[240]

### 2.1.1 A Sé catedral a partir de 1765

O padre Matias Álvares Torres era o mestre-de-capela da Sé de São Paulo quando o governador D. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão chegou a cidade e pediu a descrição dos gastos geral da catedral que constava da lista de despesas do ano de 1764. O gasto com a folha eclesiástica da Catedral era significativo e sua despesa era maior que a receita. O documento foi enviado pelo governador ao rei para serem conferidos todos os gastos realizados com a sé catedral. A quantia superior a sete contos era gasta ao ano para pagar as seguintes despesas:

---

[238] BN – MS - I-30, 12, 2, nº 18.
[239] DI, v. 51, p. 67
[240] DI –v.15, p.112/113.

| ***Função*** | ***Despesas*** |
|---|---|
| *Ao Exmº e Rvmº Bispo cada ano* | *2:000$000* |
| *Ao Rvdº Arcediago* | *4000$000* |
| *Ao arcipreste,* | *320$000* |
| *Ao chantre* | *320$000* |
| *Ao tesoureiro-mór* | *320$000* |
| *Aos Dez conegos, - cada um 240$000* | *2:400$000* |
| *Aos Doze capelães - cada um 50$000* | *600$000* |
| *Ao mestre de cerimônias (um dos capelães)* | *10$000* |
| *Aos quatro moços do coro - 24$000 cada um* | *96$000* |
| *Ao sacristão-mor* | *25$000* |
| *Ao mestre da capela* | *40$000* |
| *Ao organista* | *50$000* |
| *Ao porteiro* | *10$000* |
| *A fabrica da Sé* | *120$000* |
| *A sacristia* | *240$000* |
| *Ao mestre de latim, que ensina os moços do coro* | *50$000* |
| *Ao Cura da Sé* | *25$000* |
| *Ao Rv.do provizor* | *60$000* |

| | |
|---|---|
| *Ao Rv.do vigário Geral* | *60$000* |
| *Soma* | *7:196$000* |

Fonte: DI - v. 23, p. 279-280

Ajuntava-se a essa soma as despesas da diocese com as côngruas de dez vigários colados e seus coadjutores ordinários, fábricas, missionários, etc, o que dava uma soma de 8:740$200. A despesa excedia a receita em 1:125$200. Nessa relação de gastos, voltamos nossa atenção para o cargo do mestre-de-capela. Observamos que tanto o salário do mestre-de-capela quanto o dos cantores eram muito baixo. Todavia o salário do chantre, que desempenhava uma função mais administrativa do que musical, era considerável: 320$000. Pelo documento, o salário do mestre-de-capela era menor que o do organista e oito vezes menor que o do chantre. Esse valor, em 1745, já estava estipulado no primeiro lançamento das despesas da recém-criada Sé de São Paulo.

Nota-se o pagamento para quatro moços do coro, ratificando o uso de quatro cantores fixos e, quando houvesse necessidade, outros cantores seriam chamados a participar da festa ou cerimônia que os exigisse. Em 1774 o comandante da praça de Santos, Manuel Borges da Costa pediu ao governador para "exonerar" um dos rapazes que "estava sendo beneficiado com provisão do Sr. bispo para menino do coro deste colégio". O rapaz tinha ido à sua presença depor a verdade: "o menino nunca foi músico e nem aprendeu semelhante arte por ter [inventado] e ensinado o próprio a ler e nada mais."[241] Ser integrante do coro tinha suas vantagens: além de receber um ordenado também era garantido o acesso a instrução como mostra o documento no qual Antônio Marianno de Azevedo Marques pedia aumento de

[241]BN – MS - 30, 11, 3, nº 54

salário “pelo seu emprego de professor de gramática latina dos moços do coro dessa catedral.”[242]

O trabalho de compor para a Sé catedral de São Paulo foi o grande legado deixado pelo mestre-de-capela André da Silva Gomes. “O período áureo da produção musical sacra em São Paulo coincide com suas atividades na Sé” durante o período de 1774 a aproximadamente 1827.[243] Há o registro de mais de uma centena de composições realizadas pelo compositor português, dentre elas 17 missas, que fixou residência em São Paulo no final do ano de 1773. Quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo, André nasceu em Lisboa em 1752. e teve como mestre o compositor português José Joaquim dos Santos, da Patriarcal da cidade. Ao chegar em São Paulo ele substituiu a Antônio Manso da Mota que, desde 1768, estava na função de mestre-de-capela da Sé e em 1774, acumulou a de diretor da Casa da Ópera. Nos anos seguintes à sua chegada André da Silva Gomes torna-se responsável pela música das irmandades do Santíssimo Sacramento, da Ordem terceira do Carmo e pela música das festas tradicionais.[244]

No ano de 1777, encontramos outra lista com a relação do gasto da folha eclesiástica que venciam côngruas pela Real Fazenda da Capitania de São Paulo:

| ***Função*** | ***Despesa*** |
|---|---|
| *O R.do cônego Arcediago* | *400$000* |
| *O R.do cônego Arcipreste* | *320$000* |
| *O R.do cônego Chantre* | *320$000* |
| *O R.do cônego Tesoureiro-Mor* | *320$000* |

[242] DI - v.36, p.80. Também consta no D.I - v. 60, p. 191 “Diz Antonio Mariano de Azevedo Marques, lente de gramática latina dos moços do coro da Sé Catedral de São Paulo, que ele suplicante tem exercido o referido emprego por espaço de seis anos”
[243] DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995, p. 88
[244] Idem, p.88 a 101. O musicólogo é o responsável pelo estudo e pela realização do catálogo temático das obras do compositor.

| | |
|---|---|
| *Dez Cônegos 240$000 cada um* | *2.400$000* |
| *Doze capelães a 50$000 cada um* | *600$000* |
| *Quatro moços do coro a 24$000 cada um* | *96$000* |
| *Sacristão* | *25$000* |
| *Mestre de Capela* | *40$000* |
| *Organista* | *50$000* |
| *Porteiro da Maça* | *10$000* |
| *Fabrica e Ordinária* | *148$920* |
| *Sacristia* | *240$000* |
| *Soma* | *4:979$920* |

FONTE: RIHGSP – v. IV, p. 415

Soma-se a esta lista o pagamento do Bispo Diocesano que recebia a côngrua no valor de 1:000$000, totalizando numa despesa anual de 5:979$920. Comparada com a tabela de 1764 as despesas da diocese tinham diminuído em aproximadamente 2:300$000.

Na relação geral da diocese de São Paulo, em 1777, pelo bispo D. Manoel da Ressurreição, a catedral de São Paulo estava constituída pelas dignidades, dez canonicatos e doze capelães[245] O cargo de tesoureiro-mor estava vago desde 1765.

Os cônegos canonicatos que participavam do coro naquela época eram: Luis Teixeira Leitão, João Rodrigues Paes, José Rebelo Pinto, Faustino Xavier do Prado, Lourenço Cláudio Moreira, Antonio de Toledo Lara. Apesar de

[245] RIHGSP- v. 2, p. 351-57

constar da lista de despesa dez cônegos, quatro cargos estavam vagos: um desde 1771 com a morte de Tomé Pinto, e os demais com as desistências de Antônio de Torres, Manuel José Vaz e Feles Martins de Araújo.

Entre os cônegos, um merece a nossa atenção: Faustino Xavier do Prado, músico nascido em Mogi das Cruzes que nessa época teria sessenta anos.[246] Faustino chegou de Mogi das Cruzes, onde atuava como mestre-de-capela da Ordem Terceira do Carmo, nos meados de 1730. Sua formação parece estar associada a Bento Vieira de Barros, que foi vigário na referida vila na década de 1710.[247] Ingressou no canonicato em 1760 assumindo a função de tesoureiro da mitra. Seu nome, em São Paulo aparece no ano de 1769, na festa de Ascensão: "O cônego Faustino e o [Pás] o cônego Toledo ambos foram acólitos do [pedido] capitular [de] canto e da música"[248]

Dentre os capelães da Sé, que cantavam em cantochão, e eram responsáveis pelas antífonas e salmos nas horas canônicas, aparecem os nomes de outros padres cantores, como o do ex-mestre-de-capela Matias Álvares Torres e o de Antônio de Oliveira: "Matias Álvares Torres, natural da Freguesia de Santo Amaro deste Bispado, de idade de setenta e seis anos" era considerado um bom cantor. [249]

A descrição de Antônio de Oliveira sugere que ele conhecia os diferentes tipos de canto: o cantochão e o canto de órgão: "Cantor pela sua ciência, e voz, tanto no cantochão, como no canto de órgão. Serve de subchantre, e é bem morigerado" [250]

A função de subchantre deveria ser exercida sem remuneração, pois na relação das despesas ela não consta com ordenado nessa época. Ele receberia, pela função de capelão, o valor de 50$000 ao ano, e acumularia a função de subchantre. Somente em 1809 essa situação se modificaria.

Na relação dos capelães da sé de São Paulo além dos dois ex-mestres-de-capela, aparecem como bons cantores: Ignácio de Azevedo Silva, Joaquim

---

[246] Idem ,p. 356. Apud. DUPRAT, 1995, p.46
[247] DUPRAT, Régis. Antecipando a História da Música no Brasil.*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* SPHAN, Rio de Janeiro: 20: 13-27, 1984 (art. em periódico).
[248] BN – MS - 21, 4, 14, nº 4.
[249] RIHGSP- v.4, p. 361
[250] Idem

Barbosa, Fernando Antônio e Francisco Xavier de Melo, esse último, "apesar de ter boa voz", sabia pouco cantochão.[251]

O levantamento realizado pelo bispo D. Manuel da Ressurreição das vozes do coro demonstra a sua preocupação em qualificar os membros como bons ou medianos cantores, conhecedores ou não do cantochão ou do canto de órgão.

Todos os membros que integravam a sé de São Paulo naquele ano tinham freqüentado os cursos de Filosofia e Teologia dos religiosos franciscanos, e depois freqüentaram os estudos de Teologia Moral e Dogmática. Alguns deles conheciam música: Feles José de Oliveira, capelão da Sé, sabia "muito bem cantochão, e canto de órgão", e era "excelente tenor."[252] Outro que se destacava no canto e possuía vasto conhecimento em cantochão era Francisco José de Sampaio. Como já observamos, o cantochão a que o bispo se refere é um canto monódico que tem suas origens nos cantos gregorianos, sendo o chamado "canto de órgão" aquele correspondente à música mensurada, ou seja, música polifônica.

No final do século XVIII, mesmo com salários elevados, comparados aos demais da folha eclesiástica, o arcediago e os cônegos não estavam satisfeitos com seus ganhos. Eles pretendiam a equivalência de seus salários aos do Rio de Janeiro e de Mariana. Em documento de 1800, o governador esclarecia que as côngruas dos arcediagos e cônegos, já tinham dobrado de valor por resolução de 1754:

> Quando o Augusto predecessor de V. A. erigio a Sé Catedral desta cidade para o bem espiritual, e felicidade destes povos, então estabeleceu pela sua real resolução de 22 de abril de 1745, em conseqüência de consulta do Conselho Ultramarino de 10 de abril do mesmo ano, que a côngrua do arcediago fosse 200$, a do arcepreste 160$ réis iguais a do Chantre e tesoureiro mor e que cada cônego percebesse 120$. As mesmas dignidades, e cônegos recorrendo depois ao Real Trono para aumento de suas côngruas, representaram serem insuficientes, as quais percebiam, para sua sustentação, e decência pela carestia de mantimentos,

[251] Idem, p. 362
[252] Idem

> e mais gêneros indispensáveis, e obtiveram o dobro delas pelo Alvará de 23 de março de 1754 e Consulta de Mesa da Consciência, e Ordens de 26 de abril do mesmo ano.[253]

E em relação aos valores superiores pagos nas cidades do Rio de Janeiro e de Mariana, justificava que essas teriam "*imensas razões de desconveniência e desigualdade"*, uma população maior e um "*extraordinário luxo exuberante*". Sendo assim, elas poderiam onerar o respectivo patrimônio real, enquanto que na capitania de São Paulo, por ter menos recursos, uma despesa como essa, seria inviável.

Situação que se modificaria no ano de 1803. Seria a vez do bispo intervir favoravelmente ao aumento dos salários dos capelães, subchantre, e mestre de cerimônias da catedral para que recebessem o mesmo que os dos bispados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

O governador enviou carta ao rei, no qual pedia um aumento de 30 mil réis para os capelães, que passariam a receber 80 mil reis anualmente; e um aumento de 40 mil réis ao subchantre e mestre de cerimônias, para que passassem a receber, ao ano, 90 mil reis. Pedia ainda que se aumentasse o número dos meninos do coro de quatro para seis, o que acarretaria numa despesa de 50 mil réis a mais ao ano:

> Quanto ao ordenado dos moços do coro, cujo artigo o reverendo bispo não especificou bem na sua representação, querendo eu saber com exação o que sobre este ponto deva informar a V. A R., fui ter uma inteligência com ele, da qual vim a conhecer ser esta a sua partensão. Que havendo quatro rapazes para o serviço do coro, com os quais se despendem anualmente cem mil réis em razão de ganhar cada um deles vinte cinco mil reis, porque os quatro só não bastam requer o prelado a criação de mais dois com o mesmo ordenado, o que vem a fazer um aumento de cinquenta mil reis de despesa, e todos os seis a total importância de 150$ reis de que trata na sua representação.[254]

[253] D.I - v. 94, p. 248-249
[254] Idem, p.249-250.

O governador concluiu a carta justificando a necessidade do aumento do número do coro por ser o existente insuficiente para a realização de um bom trabalho nos dias solenes.

Outro pedido de aumento das côngruas eclesiásticas ocorre em 1809, com uma petição do arcediago e dos cônegos do cabido da sé de São Paulo, argumentando que o número de missas não era suficiente para o sustento do eclesiástico. Por ser o cabido criado numa Sé que seguia os Estatutos da Real Patriarcal, seria necessário aumentar suas côngruas para que ela continuasse a realizar suas funções com competência e "com um peso do coro atual sempre cantado", como regia o Estatuto, deixando de se submeter à condição de realizá-las "com uma diminuta côngrua, que apenas mal chega para o sustento."[255]

O pedido destaca o baixo salário recebido pelo subchantre, que desempenhava uma função indispensável para a boa execução musical. Pedia-se que fosse contemplado também com um aumento pois, é nele que "recai todo o peso do coro."[256]

Com essa declaração, podemos observar que em 1809 a função do subchantre era semelhante à citada na "Arte de cantochão", em 1688, por Mathias de Sousa Villa-Lobos. Ainda se apresentava com destaque no quadro daqueles que sustentavam a música na catedral. Ao lado de outros membros, ele contribuía para executar, com a pompa exigida pelas autoridades, além da liturgia normal, a música dos eventos de casamento, nascimento, batizados e os fúnebres: "dos falecimentos dos nossos augustos soberanos, e mais príncipes da Real Família, e ainda anuais dos seus aniversários com ações de graças ao supremo." [257]

Enquanto na Europa os novos mercados de trabalho, tais como a ópera e o concerto, permitiam que os músicos escapassem de prestar serviço à igreja, introduzindo assim uma mudança apreciável na profissão musical, no Brasil, o músico demorou em desvincular-se da igreja.[258] A principal forma de

---

[255] DI - v.60, p.35.
[256] Idem, p.36.
[257] Ibidem.
[258] A respeito dos lugares de circulação da música e a condição do músico, na Europa do século XVII, Candé aponta *"é no século XVII que serão criados não só os primeiros teatros de ópera, mas também os primeiros concertos públicos e pagos, oferecendo, por conseguinte, à*

atividade profissional do músico daquele período era a música religiosa, na igreja ou fora dela, litúrgica ou não. Como veremos, a música profana, especialmente a da Casa da Ópera, será realizada por músicos exercendo, prioritariamente, a profissão nas igrejas, suscitando portanto uma convivência do estilo religioso com o profano.

É importante ressaltar, para um melhor entendimento das atividades musicais realizadas na cidade de São Paulo, quer fossem religiosas quer fossem profanas, que as influências européias no desenvolvimento da música brasileira foram grandes. Apesar de percebermos essa influência diretamente na escrita da música sacra em decorrência das análises realizadas sobre partituras editadas modernamente, observam-se essas influências também nas procissões e nas festas que o governo incentivava e patrocinava.

A partir de 1765, o contexto político-social trará novos personagens à cena da música para São Paulo. Um novo espetáculo - o teatro da ópera - passará a promover a prática musical e todos os divertimentos nos quais essa prática estará inclusa serão utilizados com muito empenho pelo governante D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, por desejar facilitar, por meio deles, "a civilidade e a convivência destes povos."[259]

---

*criação musical perspectivas mais democráticas*". CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v.1, p. 446

[259] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.42.

## 2.2 Festas civis

A festa era uma das oportunidades de lazer da comunidade no período colonial. Ela dependia das possibilidades locais e dos recursos das vilas e cidades para dimensioná-la. Há um consenso entre os pesquisadores de que a festa era extremamente ritualizada ganhando sentido na sua seqüência. Mary Del Priore nos aponta que "havia vários sentidos nas funções aparentemente irrelevantes da festa, dando persistência a certas maneiras de pensar, de ver e de sentir".[260] Festas e procissões na colônia permitiam a todos os grupos sociais o divertimento, a fantasia e o lazer, porém não era somente isso. Era necessário utilizar o espaço público, uma praça ou as ruas, para "tornar presente o poder da metrópole."[261]

Aa festas agregavam pessoas e proporcionavam momentos de convivência entre as diferentes categorias de moradores, do escravo ao senhor da fazenda que tinha uma residência urbana. Elas constituíam um desses momentos na medida em que criavam zonas intermediárias. "A miscigenação foi o principal e mais importante desses espaços de encontro (as festas foram outros) e Gilberto Freyre, insistiu, corretamente, nesse aspecto".[262]

A participação dos moradores na festa acontecia por meio da música, da dança ou do jogo.[263] Nesse contexto, se desenvolvia a festa civil que utilizava bandas de música nas ruas, carros decorados, danças e torneios. O largo do palácio, desde a restauração da capitania em 1765, passou a atrair todos para a festa. A música era indispensável nessas manifestações como foi prescrito no ano de 1811. Um carro ornamentado desfilava com uma figura que representava a Fama tocando

---

[260] DEL PRIORE, Mary. o*p. cit*., p.49.
[261] Idem, p.90.
[262] NOVAIS, Fernando. "Condições da Privacidade na Colônia" In: SOUZA, Laura de Mello e (org.) *História da Vida Privada no Brasil* :*Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.27-28.
[263] Bluteau define "jogos públicos" como "espetáculos alegres" **(BLUTEAU, 1789, p.189-190)**. Por *jogo* Ernesto VIEIRA denomina: "divertimento, espetáculo festivo executado por jograis.". Esses seriam os músicos que participavam do espetáculo, como denominou-se, desde a idade média, *jougleur,* derivada do latim - j*ocularis* – divertido. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*. 2. ed. - Lisboa: Typ. Lambertini, imp. 1899, p.306.

> um clarim com as armas reais na mão direita, e música digo, e um coro de música sentado em roda do mesmo carro, que deverá sair da casa da Câmara, e dirigir-se pela rua de São Gonçalo ao largo do Palácio de onde sairá a correr as mais ruas públicas que for possível.[264]

A utilização de carros alegóricos era comum nas festas civis já no começo do século XVIII.[265]

A música agregava-se à poesia e às artes cênicas, num cortejo de carros com muitas luminárias, como verdadeiros cenários ambulantes. As pessoas seguiam pelas ruas "com música e muitos poetas" até alcançarem um dos locais centrais do festejo: o antigo pátio do colégio.[266]

Apesar da escassa documentação encontrada sobre poetas naquela época, essa descrição, datada de 1766, nos leva a acreditar que o termo "muitos" utilizado para indicar a quantidade de poetas, deveria ser representativo.[267]

Outra descrição com poetas e músicos encontra-se na festa de Nossa senhora dos Prazeres, na Luz. Após banquete com oficiais e religiosos com

---

[264] ACSP - v. 21, p. 260.

[265] No ano de 1731, a festa do Triunfo Eucarístico, em Minas Gerais, já mostrava: "Carro, aliás, puxado por duas águias coroadas de ouro. O cortejo no qual ele desfilava, observava-se a exuberância da sua produção, numa mistura de díspares que não se constituía em contradição, era um exemplo de características da arte Barroca. In: TINHORÂO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. 1º reimp. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 110.

[266] BN - MS - 21, 4,14, nº 2.

[267] Segundo Péricles da Silva Pinheiro -"*Manifestações literárias em São Paulo na época colonial"* SP: Conselho Estadual de Cultura (Comissão de Literatura), 1961 (Coleção Ensaio, v. 5), no último quartel do século XVIII, São Paulo teve dois momentos de vida literária: um em 1770, e outro em 1791. *" São as duas únicas academias de que se tem notícia em terra paulista e sob a aparência de comemoração de episódios religiosos e natalícios, se uma e noutra, respectivamente, mal escondem o propósito de bajular o delegado real, na capitania*". Helle Alves apresentou em cinco edições do *Suplemento literário* do "O Estado de São Paulo", artigos sobre as academias de S. Paulo. Alves descreve que os poetas em 1770, deveriam ser religiosos, e que a academia formada de 1770 tinha características nativistas ( 26/11/1960, p. 4). Já no artigo de 18/03/1961 comenta que, a academia de 1791 *"assinalava o desaparecimento do estilo rococó que havia em 1770 e a passagem do domínio da literatura, dos mais do clero para os do Senado*". O pesquisador encerra a série de artigos considerando-os como crônica de costumes, que apresenta um amplo panorama das condições sociais da cidade no século XVIII. (15/07/1961, p.4). Sobre as academias e literatura em São Paulo colonial consultar CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil – 1641- 1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, v. 3, tomo 4, 1969, e LIMA, Yedda Dias. *O festejo público de 1770 em São Paulo.* 1973. (Tese de Mestrado). Universidade de Provença, Aix-en-Provence.

toda “a prata, vidros e louças da Índia”, o governador foi até a borda do rio Tietê onde “os músicos vieram esperar a S. Excelência em um carro, tocaram e cantaram várias modas, os poetas fizeram muitos versos.”[268]

Todo o conjunto arregimentado para a festa encontrava apoio da Câmara e do governador com o objetivo de provocar emoções públicas e a união entre os moradores. A festa era uma extravagância que promovia a interrupção da vida quotidiana, causando sensações prazerosas na população.[269]

As festas civis comemoravam aniversários ou nascimentos de membros da família real e em 1797, a câmara concedia uma certa liberdade com a permissão de máscaras, danças e entremezes .

> Pelo presente edital damos licença a toda e qualquer pessoa que se quiser em mascarar, ou fazer outro qualquer gênero de brinquedo digo gênero de divertimento público, como danças e entremezes pelas ruas públicas desta mesma cidade.[270]

Não por acaso, os documentos da época remetem ao uso da palavra “pública” para designar qualquer festa realizada nas ruas, praças, igrejas e no teatro. Para as festas religiosas, muitas vezes notamos o uso do termo “Festas de Igreja.”[271] Festas profanas designavam as celebrações festivas que não usavam o espaço sagrado da igreja e compreendiam atividades como “touros, cavalhadas e encamisadas, e outros mais brincos.”[272]

No contexto da festa, não houve lugar para uma separação crescente entre as esferas do sagrado e do profano que, segundo o pesquisador Rui Nery, se manifestou como uma das características mais evidentes das práticas sócio-culturais da Europa do racionalismo iluminista.[273]

---

[268] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 30.
[269] HUIZINGA,J. *op. cit*., p.25.
[270] ACSP - v.13, p.160.
[271] DI - v. 57, p. 260.
[272] RGCSP - v. 15, p.424.
[273] NERY, R. V. o*p. cit.* p. 15.

Para as festas públicas importantes, explorar novos espaços para sua execução daria uma maior visibilidade e proporcionaria à população um maior acesso às festas. Fato percebido em 1808 pelo governador Antonio José da Franca e Horta, que propôs a delimitação de uma praça dentro do Jardim Botânico para os eventos festivos. Ressaltava, porém, que as atividades que estavam destinadas ao teatro, não deveriam mudar de local. O governador pedia que a praça fosse "regular, e construída de um modo durável dentro dos muros do Jardim Botânico", onde se fariam "todas as festas públicas, à exceção das de teatro".[274]

Esse documento contribui significativamente para a compreensão do que era um espaço "profano" naquele período. A percepção do governador em vitalizar um local público, o Jardim Botânico, como espaço de festas e comemorações, merece destaque. Foi escolhido por ser seguro e ter terreno "aplainado". A novidade foi que, pela primeira vez, houve uma descentralização das atividades festivas do largo do palácio.

Na praça, todos os divertimentos estariam abertos ao público: as cavalhadas, as noites de encamisadas e os carros do Parnaso oferecidos pelos estudantes. Aconteceriam após as festas na igreja, como se fosse uma extensão dela, porém no espaço profano.[275]

Para participarem das festas civis, eram chamados todos os mestres dos ofícios da cidade, ou seja, os grupos de profissionais que possuíam alguma habilidade artesanal. A classe dos ofícios mecânicos, geralmente formada por mestiços, compreendiam as profissões de alfaiate, carpinteiro, ferreiro, sapateiro, tecelão, louceiro, oleiro, os que faziam peneiras, balaios, chapéus e violas[276].

Em 1749 foi lançado um edital pela câmara de São Paulo exigindo que cada oficial mecânico se integrasse ao seu respectivo regimento: "mandamos

---

[274] DI – v. 57, p. 260.

[275] Maria Beatriz Nizza da Silva escreve "Durante todo o século XVIII, observou-se no Brasil a imbricação do sagrado e do profano, quer nas celebrações de carácter religioso quer nas festas públicas organizadas pelas autoridades civis." In: SILVA, M. B. M. N. "O sagrado e o profano nas festas do Brasil colonial". *Revista de Ciências Históricas.* Porto: Universidade Portucalense, v. 8, 1993, p.105.

[276] RABELLO, Elisabeth Dawiche. *As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII.* São Paulo: Editora Comercial Safady, 1980, p.79.

que todo o oficial que trabalhar sobre si, sem sujeição de mestre, fará logo seu regimento, extraído do livro esse que se acha lançado nesta câmara".[277]

Os ofícios eram regidos por compromissos que diferenciavam os conceitos de cada atividade e as funções dos diferentes trabalhos.[278] O regimento impunha um conjunto de normas, e, obrigatoriamente, pautava o desempenho de um ofício. Caso ele não fosse cumprido, ou se desacatasse alguma norma, seria aplicada pena grave, prejudicando o exercício da profissão do oficial. O compromisso representava, em geral, um acordo de vontades, livremente deliberado pelos interessados, usado também pelas irmandades e pelas confrarias. Nestas últimas, por exemplo, era realizado por voto voluntário e espontâneo.[279]

Os profissionais que se enquadravam na categoria de oficial estavam organizados em corporações com seus representantes máximos, que eram os juízes e escrivães escolhidos por eleições.[280]

Alguns habitantes, tanto pessoas livres como escravos, desempenhavam atividades artesanais já em número expressivo nos finais do século XVIII. Nesse tempo já havia uma organização imposta a determinadas categorias de ofícios mecânicos, como a dos carpinteiros, sapateiros, ferradores, alfaiates e seleiros.[281]

Todas essas categorias eram controladas pela Câmara, que as obrigava a participar nos desfiles e nas ocasiões solenes, inclusive nas festas e procissões obrigatórias, com as bandeiras correspondentes a cada ofício.[282]

---

[277] RGCSP – v. 9, p. 301-302.

[278] A incorporação de ofícios e mestres nas festas remonta ao tempo de D. João I. Naquele período, passaram a incorporar todos os artífices, classes e mestres de ofícios, que nas festas conduziriam os painéis decorados, imagens e outras intervenções que lhes eram particulares, por exemplo, os boticários ladeariam um anjo, entre os oleiros, pedreiros, telheiros e vidreiros, bailavam os diabos, os carpinteiros conduziriam a nau, os sapateiros apresentariam um dragão. Em diferentes lugares de Portugal, a intervenção dos mestres e ofícios tinha estreitos pontos de contato: os alfaiates eram chamados a levar a "serpe", os forneiros o "diabrete" e os carpinteiros o "anjo". In: RIBAS, Tomaz. Danças Populares Portuguesas. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, (Série Artes Visuais v.69), 1983, p. 75-76.

[279] LANGHANS, Franz-Paul. As corporações dos ofícios mecânicos – subsídios para a sua *história*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, v. 1, p.39

[280] Encontramos nos Registros e nas Atas da Câmara de São Paulo eleições de juízes e escrivães para os ofícios mecânicos da cidade: em 1778: ACSP v. 16, p.225; em 1750: RGCSP, v. 10 , p.7.

[281] MARCILIO, Maria Luiza. *A cidade de São Paulo: População e Povoamento 1750-1850*. São Paulo: Pioneira. Editora da Universidade de São Paulo, 1974, c 1968, p.133.

[282] LANGHANS, F.P. o*p.cit*., v.1, p.47.

Podemos destacar a classe formada pelos oficiais mecânicos e suas bandeiras na vida cultural da cidade. Na Europa, numa tradição que remonta a regulamentações do século XVI, eles eram convocados a participar das festas, e ganhavam projeção dentro da sociedade.

Entre os ofícios mecânicos merece destaque o dos violeiros, isto é, aqueles que fabricavam violas.[283] Em Portugal, esse ofício estava anexado á bandeira de São José pelas regulações de 1539 e 1771, e para as cordas dos instrumentos, feitas de tripas, necessitariam dos esfoladores de currais.[284] Apesar de encontrarmos referências a esse ofício somente na metrópole é muito provável a sua existência em São Paulo em virtude da utilização de instrumentos de cordas: violas de arcos, violinos e violas, sobretudo na execução das modinhas.[285] Observamos a presença desses instrurmentos nos inventários desde o século XVII. Em 1615 aparece uma viola "com 8 tastos de cordas". Há outros relatos de violas, cordas e violão em São Paulo: em 1623 "uma viola de 6 cordas" e, em 1646 "4 macetes de corda de viola" . Em Santana do Parnaíba cita-se uma viola em 1650 e, em Itu aparece o termo "violas de pinho do reino" em 1700.

As corporações dos ofícios tinham grande importância social nas festas. Em Portugal, elas se responsabilizavam pela organização de grandes procissões, ficando somente a representação do auto a cargo do clero. Cabia a cada corporação organizar sua dança. Esta possuía caráter profano, mas

---

[283] A viola é da família de instrumentos de cordas. A viola de arco, desde o século XVI, poderia ter de três a seis cordas, definindo se era viola baixa, tenor ou alta. As violas tinham um braço muito curto e largo, dividido em tastos para se formar a escala. No final do século XVI elas já adquiriram seis cordas definitivamente. A viola de mão era o mesmo que cithara ou guitarra, descendente do alaúde. Essa não tinha o braço dividido em tastos. **(VIEIRA, 1899, p.524-25).**

[284]"Abastecem-se nos currais dos fios com que fazem as cordas de viola. Tumultos e suspensão concertadas de trabalho levado a efeito pelos esfoladores dos currais da cidade por causa dos violeiros". Uma das normas a ser cumprida pelos violeiros, do ano de 1596, estabelece que a madeira a ser utilizada na construção do instrumento teria que ser boa, pois a que estavam acostumados a utilizar era de péssima qualidade: "A tal madeira senão usasse porque é muito prejudicial ao povo e enganosa para quem compra a obra que dela se faz por quanto não gruda e tem ruim cheiro e por que hora alguns oficiais usarem dela." LANGHANS, F.P. o*p.cit.,* v.2, p.808.

[285] Em 1822, Afonso de Freitas escreve que havia na cidade "três fabricantes de viola e cinco músicos profissionais". Apud:. FREITAS, Affonso A. A Cidade de São Paulo no anno de 1822. *RIHGB*, v. 23, 1925, p.3.

continha um lado religioso pela simples razão de se incorporar â cerimônia religiosa.[286]

Podemos observar a atuação desses ofícios dentro de alguns festejos por todo o Brasil. Os mais suntuosos aconteceram no Rio de Janeiro, e geralmente o desfile de carros e as danças precediam as cavalhadas e as corridas de touro, como destaca Maria Beatriz Nizza.[287] Em festa realizada no ano de 1810, por ocasião do casamento da princesa da Beira com o infante da Espanha, desfilaram diversos carros: o carro e a dança dos mouros, oferecido pelos ofícios de alfaiate, correeiro, sapateiro, sirgueiro, tintureiro e loja de couro; e carro com danças próprias oferecidas pelos oficiais de carpinteiro, pedreiro, canteiro e tanoeiro, entre outros.[288]

Essa mesma tradição é encontrada em São Paulo quinze anos antes, em 1795, na festa comemorativa do nascimento do príncipe herdeiro. Como sabemos, a câmara respondia pela organização dos festejos envolvendo uma variedade de ofícios e de artesãos. Eram vários os grupos artesanais da cidade a contribuir:

> Cada uma das classes do povo costumam em festas reais encarregar-se de uma parte dos festejos. [...] Os taverneiros darão um carro com danças a seu arbítrio, e o mesmo farão os alfaiates, e sirgueiros para saírem nas ocasiões do curro. A classe dos ourives, latoeiros e caldeireiros dará ensaiada a seu arbítrio. À classe dos carpinteiros encarregamos outro carro com danças. Os ferreiros, ferradores e pedreiros darão uma dança, ou qualquer outra função digna de aparecer em público.[289]

Nesse festejo são sugeridos pela Câmara pelo menos cinco carros com danças para entrarem no cortejo: dos taverneiros; dos alfaiates e sirgueiros; o dos ourives, latoeiros e caldeireiros; o dos carpinteiros e dos ferreiros,

---

[286] A historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva escreve: “Embora o pretexto para o evento fosse religioso, o lado profano da festa estava constantemente presente, na medida em que o espetáculo oferecido dava à população, o ensejo de se sociabilizar e de se divertir”. **(SILVA, 1993, v.8, p. 105)**

[287] SILVA, M. B. Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).* São Paulo: Editora Nacional; Brasília, INL, 1977, p. 61.

[288] Idem p. 62. Cf. *Gazeta do Rio de Janeiro, nº 90 , 1810*.

[289] RGCSP - v. 11, p. 621.

ferradores e pedreiros. Esse antigo costume, que remonta ao começo do século XVIII, se estenderá por mais de um século.

O entretenimento terminava em bailados que perambulavam pelas ruas. Esse cortejo, organizado com danças e cantorias, constituía, por si só, um elemento espetacular, um verdadeiro teatro. Nele faziam parte as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, cantos de trabalho alusivos e danças puras.[290]

A utilização repetitiva de carros e de danças como encarregados de apresentar vários usos e costumes em festas civis nos sugere que "todos deveriam tributar homenagens e dedicar respeitos às virtudes de um soberano", como escreve um redator do jornal da época, na cidade do Rio de Janeiro. Os carros das danças saíam alguns dias pelas ruas da cidade fazendo "o entretenimento de imenso povo que corria após eles, atraído da suavidade dos instrumentais, dos ricos adornos e iluminação."[291]

É de supor que ocorria o mesmo com os carros alegóricos da cidade de São Paulo. Os músicos e seus instrumentos tinham presença obrigatória nos carros, primeiro para que as danças pudessem ser executadas, e por outro lado o som dos instrumentos seria indispensável para mexer com os afetos dos ouvintes:[292]

> 4 carros armados de flores e muitas com caixas, trombetas e buazes [oboés] [...]fizeram um círculo neste pátio tirando uma sonora marcha[293]

---

[290] Mário de Andrade aborda a origem do cortejo das nossas danças dramáticas remetendo aos costumes religiosos antiqüíssimos, "de fontes pagãs, a comemoração tribal das Calendas, mesmo princípio do teatro, porém, anterior a ele". ANDRADE, M. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2º Tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora,1959, p. 29.

[291] SILVA , M. B. Nizza da. o*p. cit*. p. 62.

[292] A nossa concepção de que uma das funções da música, sacra ou profana, no século XVIII, fosse a de representar e suscitar afetos e emoções nas pessoas é sustentado por Rábano Mauro, quando escreve *"a música move os afectos e transfere o ouvinte para estados de espírito alternados. A música que não incita as paixões é ruído morto."* A frase leva-nos a imaginar as diferentes sensações que a música poderia provocar num evento festivo onde se misturavam índios, brancos, pardos e negros. Apud DAHLHAUS, 1991, p.30.

[293] BN – MS - 21,4,15, n.1. O termo aboares, boase ou buazes, como encontramos em vários documentos, refere-se ao termo adulterado da palavra oboé. **(CUTELEIRO, 1981, p. 6**); no dicionário de Ernesto Vieira traz: OBOAZ (ou boaz) nome que tinha antigamente o oboé. Servia também para designar a charamela**. (VIEIRA, 1899, p.383).**

Pela descrição o evento popular ocorrido em 16 de Agosto de 1771, seria a comemoração da Festa de Santa Anna, que geralmente acontecia durante a semana que precedia o dia 21 de agosto. O som estrondoso das trombetas e das caixas era uma estratégia para atrair o povo a participar da festa.

Não obstante a documentação de São Paulo não se apresentar tão farta em relação àquela encontrada a respeito do Rio de Janeiro ou de Minas Gerais, mostra que a cidade, apesar da sua população ser em número reduzido comparado com as demais cidades, apresentava um movimento cultural significativo. Denominamos "movimento cultural" à demonstração da atividade artística que os diferentes grupos sociais da cidade, incluindo a classe dos mestres dos ofícios, eram obrigados a mostrar.

José Ramos Tinhorão, a respeito dessa integração dos ofícios na festa, nos aponta:

> Além do agrupamento das diferentes atividades profissionais em corporações de ofícios [...], a própria arraia-miúda procurava conseguir um lugar nas solenidades e festas por infiltração, ou mesmo por participação apenas marginal.[294]

Dentro dessa participação coletiva, os próprios índios eram chamados a integrar a festa com seus instrumentos,

> Ao diretor da Aldeia de Itapecerica mande aos índios músicos da dita aldeia, que no dia vinte e quatro deste corrente mês se achem na fazenda de Santa Ana, termo desta cidade, com todas as solfas e instrumentos que tiverem para festejar a 17 de julho de 1767.[295]

A obrigação dos índios de participar nas festas na cidade de São Paulo nos leva a supor que, além de ser uma ação política de integração social

[294] TINHORÂO, J. R.. *op. cit.*, p. 117.
[295] DI – v. 65, p.171.

dentro do sistema de governo proposto naquela época, havia também uma carência de músicos para suprir a demanda do número de festas anuais.

Se por um lado os índios contribuíam para "engrossar" o agrupamento musical da cidade, por outro também realizavam festas nas suas aldeias, como a dos índios dos Pinhais em homenagem a Nossa Senhora. A festa foi ao "modo de romaria" com "muita gente da cidade e de todos os arredores" e de noite fizeram "muitas danças e batuques." [296]

Além da integração entre os diferentes grupos sociais e étnicos, o festejo promovia a coexistência de elementos sacros e profanos. Nem sempre essa coexistência acontecia de forma pacífica, o que levou a Câmara a estabelecer, em 1811, um plano para a realização dos festejos em comemoração do nascimento do príncipe brasileiro. Esse plano dizia respeito ao bom encaminhamento da realização das festas religiosas e das civis. Para isso, pedia-se ao bispo D. Mateus de Abreu Pereira que as celebrações da igreja concorressem "benignamente" com as festas dos moradores para "deferir a função da igreja para a época em que pudermos (a Câmara) começar as públicas e profanas".[297]

O ofício esclarece ao bispo que as atividades públicas que a câmara faria não seriam contrárias às "pastorais". Nas atas da câmara, encontramos uma detalhada descrição de como ocorreria esse evento:

> Farão a sua abertura pela festa da igreja, e sermão e missa cantada a que benevolamente se tem prestado e oferecido o excelentíssimo e reverendíssimo bispo diocesano bem e da maneira que ele quiser fazer [...] seguir-se-á no segundo dia 3º e 4º o brinco de cavalhadas, que se deverão fazer com a possível pompa no largo de São Gonçalo entretidos os intervalos com alguns carros a que se prestam os ofícios com as suas diferentes digo a que se prestam as corporações dos ofícios de carpinteiros, que dão um navio com suas danças à maruja; dos alfaiates que dão um carro com suas diferentes danças; dos sapateiros que aparecerão com seus brincos, contradanças e cavalinhos de cestos; dos seleiros, ferreiros e mais ofícios combinados que darão três noites de encamisadas além de um carro

[296] BN – MS - 21,4,15, nº 2.
[297] RGCSP - v. 14 , p. 408-410.

> com suas contradanças, cujos brincos serão distribuídos a arbítrio da câmara nas tardes, e noites das cavalhadas e touros.[298]

Novamente constatamos que os oficiais mecânicos suportavam o custo maior para o brilho da festa com seus carros, danças e contradanças.

A coexistência dos festejos sacros com os profanos revela-se mais uma vez em um documento de 1812, no qual se nota a preocupação da Câmara com o sucesso da comemoração o nascimento do infante Dom Sebastião. Os participantes deveriam "andar mascarados de dia e não de noite", certamente para a tranquilidade da cidade, e todos se deveriam esforçar para que os mesmos festejos se fizessem "com o maior aplauso possível tanto os que respeitam ao culto divino, como os brincos profanos.[299]

Algumas vezes havia necessidade de aumentar a verba destinada para uma festa, o que levou em 1822 Daniel Pedro Muller a pedir empréstimo de 400$ réis "para conclusão das festas públicas pela Faustíssima aclamação d'el Rey Nosso Senhor, sendo porém de toda a importância concluírem-se aquelas festas que estavam detalhadas." [300]

Um valor *suis generis* é gasto com a música para a realização da festa em ação de graças pela aclamação de D. Pedro I. A festa teve uma despesa no valor total de 175$220 réis, sendo para "a música da missa e Te Deum – 56$000."[301]

Podemos supor que a música tivesse uma função permanente durante as festas civis. Haveria música circulando por diferentes espaços, em meio aos cortejos, com danças e contradanças, executadas por brancos, índios, negros e mulatos o que mostrava a necessidade de entreter e, sobretudo de envolver a comunidade. A câmara, ao perceber a importância dessa participação determinava que as noites fossem "entretidas com músicas pelas ruas, e no largo do palácio".[302]

---

[298] ACSP - v. 21, p. 258 a 261. Segundo SILVA, Antonio de Moraes no seu *Dicionário de Língua Portuguesa.* Rio Janeiro: Officinas da S.A Litho -Typographia Fluminense –1922, *brinco* corresponde a salto, movimento que se faz por divertimento, de todo o corpo, ou com mãos e pés.
[299] RCGSP - v. 14, p.426
[300] RAMSP - v. 79, p.158
[301] Idem - v. 114, p. 262
[302] ACSP- v. 21, p. 261

Com a permissão concedida às diferentes raças de participarem dos entretenimentos, como procuramos mostrar neste capítulo, os integrantes, gratos pela oportunidade oferecida de praticar seus costumes, muitas vezes aproveitavam-se do próprio evento para agradecer ao governante como ocorreu em 1768 :

> No dia de São Sebastião, vieram obsequiar a sua senhoria com um baile a modo dos índios e com suas cantigas de que Sua Excelência gostou[303]

Desde a chegada do novo governador, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, as demonstrações festivas tiveram como local principal de apresentação, o largo em frente ao palácio, sendo o espetáculo por ele assistido da janela de sua sala, ou do seu quarto, mesmo estando febril. Isso fica claro na festa durante a qual chegaram no terreiro muitos participantes a cavalo

> Com muitas luzes marchando ao som da música que vinha adiante a cavalo tocando os seus instrumentos e nesta praça fizeram uma escaramuça de dois fios e tocaram-se várias sonatas e cantaram-se algumas árias, dançaram depois minuetos a pé e se acabou esse festejo pela meia noite e a Sua Excelência já pode ver esse divertimento apenas de dentro das vidraças das janelas do seu quarto[304]

Intrigam-nos esses “minuetos” que se dançaram, e quem os teria composto.[305] Não é possível que o observador se enganasse com o estilo tocado, uma vez que ele seria – nada menos - do que o próprio governador, homem culto, afinado com o gosto da cultura européia.

Para fechar a análise desse primeiro momento, observamos que o entretenimento aumentou na cidade de São Paulo com o advento do novo

---

[303] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 107.

[304] Idem, p.110.

[305] O minueto foi uma dança muito usada durante o século XVIII e XIX em Portugel. Com compasso ternário, andamento vagaroso e solene, começava no primeiro tempo do compasso e com forte acentuação em cada tempo. In: VIEIRA, Ernesto, o*p.cit.* p.347 - 48

governador, D. Luís Antônio, cabendo à música a função de propiciar o divertimento ao público. Grande alavanca motivadora para ele ter se ampliado foi a postura do novo governador, que não apenas incentivou, mas exigiu a presença da música nas reuniões e festas. Nelas, sempre com a participação de "algumas pessoas mais particulares" principiava o divertimento ao som da música, executada por seus operários.[306]

## 2.3 A festa dos negros e mulatos: seus reis e seus batuques

Uma prática muito comum utilizada pelos africanos e seus descendentes na América portuguesa, numa tentativa de agregar as diferentes etnias que vinham escravizadas para o Brasil, foi a de criar organizações comunitárias. Nessas organizações os africanos escravizados elegiam reis e capitães para representá-las e poderem homenageá-los. Esses reis eram atribuídos aos chefes de levantes de escravos, "muitas vezes tramados e raramente concretizados, sendo reis, capitães e embaixadores identificados como idealizadores e articuladores dessas rebeliões por testemunhas ouvidas em processos." [307]

A festa era vivida pelos escravos com diversos fins, sentidos e resultados. A partir e em torno dela, realizavam rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos e libertos, e ensaios para levantes contra os brancos freqüentemente chefiados pelos seus reis. Os africanos e seus descendentes, ao incorporarem o cristianismo como elemento importante constituinte da nova identidade, se integravam à sociedade colonial escravista. Ao serem convertidos ao catolicismo ingressavam nas irmandades de "homens pretos". Estas irmandades tinham a preocupação de auxiliá-los no enterro dos

[306] BN - MS - 21, 4, 14, nº 4.

[307] Segundo a historiadora Marina de Mello e Souza, as diferentes etnias ao serem nomeadas pelo colonizador, foram identificadas por caracteres gerais e por grupos embarcados no mesmo porto. A partir de aspectos culturais similares, do mercado em que foram comprados e do lugar de procedência do navio negreiro, os africanos foram agrupados em diferentes nações da África centro-ocidental, tais como congo, angola, benguela, caçanje e cabinda entre outros.SOUZA, Marina de Mello. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil-século XVIII e XIX. In: JANCSO, Istvan; KANTOR, Íris (org.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Edusp, 2001. v. 1, p. 249.

mortos, assistir às necessidades dos integrantes, adorar e festejar santos de devoção dos africanos e afro-descendentes.

O evento no qual esses reis negros assumiram sua maior visibilidade foi o das festas em homenagem aos seus santos padroeiros. Promovidas e organizadas pelas irmandades, as procissões saíam em cortejos pelas ruas das cidades, presidindo uma série de atos rituais e danças.[308]

Quanto à administração dessas irmandades de negros, em 1778, na irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo foi estabelecido que angolas e crioulos deveriam dividir os cargos da Mesa administrativa, e que o "rei deveria ser angola".[309]

Por serem realizadas no interior das irmandades de negros, integradas â religião católica, e por difundirem uma história de conversão, as danças africanas, e conseqüentemente a música que as acompanhavam, não sofreram uma repressão intensa por terem enredos estabelecidos pela tradição, reproduzidos a cada apresentação. Essas danças dramáticas populares, conhecidas como Congos, caracterizavam-se por ser "um simples cortejo real, desfilando com danças cantadas", e geralmente eram constituídas "de peças fixas, de seriação predeterminada e lógica."[310] Mesmo sendo uma manifestação simples de um cortejo de rei negro, sempre aludiam às práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade. Os reis Congos se espalharam pelo Brasil. Segundo Mário de Andrade, houve deles na Amazônia, no Maranhão, em todo o Nordeste, na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Minas, Mato Grosso, em Goiás. [311]

As danças dramáticas eram parcialmente aceitas pela sociedade e pela administração colonial. O termo *congada* que passou a denominar o tipo de dança realizada na festa do rei Congo, era uma manifestação cultural miscigenada reunindo as tradições africanas e os valores católicos. Isso

---

[308] Marina de Mello e Souza mostra que pouco a pouco todos os reis passam a se despir de particularidades e são identificados como rei Congo, desaparecendo os reis de outras nações. **(SOUZA, 2001, p. 249).**

[309] ACMSP. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos-1778. Catálogo geral dos livros-manuscritos (1-3-8).

[310] ANDRADE, M. o*p. cit*. p.17 e 26 respectivamente.

[311] Idem, p.21.

porque em festas do santo padroeiro faziam a coroação do rei Congo, utilizando a dança para representar episódios da sua história:

> Parte importante da seqüência de atos rituais que compunham as festas de rei Congo no século XIX eram as danças nas quais eram representadas embaixadas entre reinos distantes e o congo, quase sempre envolvendo guerras intensamente representadas, após as quais os adversários do rei Congo eram vencidos pelo seu exército e adotavam a sua religião: o catolicismo"[312]

Nas danças com músicas e dramatizações, o negro ou o mulato protagonizava a cena, remetendo às suas origens e colocando-os no centro das atenções. Nas festas de congos e reisados criava-se uma paraliturgia com músicas e danças propiciando a população de orgiem africana uma adaptação à sua nova condição de escravo.[313]

As danças dos negros em suas festas são referidas nos registros dos governantes. No período estudado, sobre a festa dos reis negros em São Paulo, surge em 1769 um relato do próprio governador, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão: "Depois da missa viu a festa dos negros com o seu Rei de Congo e muitas máscaras vieram dançar."[314]

Os governantes assistiam à "festa dos reis negros" na seqüência da programação das festas civis. Por exemplo, no nascimento do príncipe sucessor do trono, em 1795, dá-se liberdade aos negros crioulos e aos africanos para mostrarem suas danças, e conseqüentemente, suas músicas ao povo: "finalmente os negros crioulos forros darão um baile de congos, e os da costa farão as danças que lhes parecer ao modo de seu país."[315]

Esse registro revela que os crioulos tinham já sua programação conhecida pela tradição, mas que os recém-chegados da África iriam contribuir com rituais desconhecidos.

---

[312] SOUZA, M. M. *op. cit*., p. 254.
[313] WERNET. A. , *op. cit*. p. 205.
[314] BN - MS - 21, 4,14, nº 3.
[315] RGCSP - v. 11, p. 621.

A festa negra muitas vezes foi vista como obstáculo à europeização dos costumes e por isso muito combatida. Consideramos a festa negra não aquela que congregava apenas o negro, mas aquela que tinha nele o elemento propulsor. O costume das festas negras era qualificado como "bárbaro", que deveria ser "segregado para evitar que contaminasse outros setores da população, inclusive os próprios brancos."[316] Em todo o Brasil, as diversas manifestações dos negros provocavam reações diferentes dependendo de onde e quando aconteciam e, sobretudo, o que nela se fazia e quem participava.[317] Elas eram criticadas principalmente por propiciarem momentos de encontros aos negros que poderiam arquitetar levantes ou fugas.

Em São Paulo, desde 1713, os oficiais da Câmara condenavam a presença de índios (carijós) e negros nas procissões pela perturbação que provocam, aludindo à

> desordem que havia nas procissões públicas, entrando muita gente por elas, assim rapazes como carijós e negros e outras muitas pessoas, interrompendo o ornato, compostura [..] nenhuma pessoa dos sobreditos possa acompanhar as procissões senão adiante, ou atrás, e pelos lados nenhuma poderá ir.[318]

E se alguém infringisse essa ordem, "pagaria três patacas pela primeira vez e seis patacas e trinta dias na cadeia na reincidência"[319]

Como a festa era um fenômeno plural, suas diversas manifestações provocavam reações diferentes. Nessas manifestações, o que mais chamava a

---

[316]REIS, João José. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX". In CUNHA, Maria C. P. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002, p. 101.

[316] Idem.

[317] Por exemplo na Bahia em 1803, o viajante inglês Thomas Lindley relatou que os escravos eram imprudentes e licenciosos e que "a participação supostamente igualitária do escravo e do senhor, do preto e do branco, na religião católica - nas missas, rezas e irmandades - também explicaria o estranho fenômeno". Essa observação nos leva a considerar o negro "autônomo" em relação a realização dos seus rituais. Considerando que os negros realizavam suas festas em comemorações paralelas àquelas realizadas pelo calendário das festas católicas, e, muitas delas se tornariam parte das festas populares do catolicismo, como é o caso das Folias de Reis, Congadas, Moçambiques e outras, a independência observada por Lindley na Bahia, nos parece normal. LINDLEY, Thomas. *Narrative of a voyage to Brazil*. Londres: J. Johnson, 1805, p.270. Apud REIS, 2002, p.104.

[318] ACSP - v. 8, p. 275.

[319] Idem.

atenção das autoridades era o batuque, realizado quando os negros se juntavam nas horas de descanso do trabalho.[320]

Ernani da Silva Bruno comenta que às cantigas portuguesas e indígenas dos primeiros tempos vem juntar-se, no século XVIII, a música africana.[321] Em meados do século XVIII muitos negros e mulatos faziam batuques. Geralmente eles não eram aceitos com tranqüilidade por parte dos governantes na cidade de São Paulo. No ano de 1748, sob pena de prisão e de castigo, a Câmara advertia:

> Por nos constar, e havermos tido várias representações, que os negros e mulatos desta cidade e seu distrito costumam ajuntar-se por várias partes, a jogar chapas, cartas, e outras castas de jogos, e tocar batuques, sendo isto causa de muitas ofensas de Deus e distúrbios do povo, em que costumam haver muitas desgraças e escândalos[...] mandamos que nenhum negro ou mulato desta cidade ou fora dela use de hoje em diante dos tais jogos ou batuques, com pena de prisão e serem castigados ao nosso arbítrio[...] possam prender a todos e quaisquer negros, ou mulatos de qualquer qualidade de pessoa que seja achando-os a jogar qualquer casta de jogo ou tocando batuques[322]

Quase vinte anos após esse edital, o olhar do governador D. Luís Antônio sobre o batuque parece ter-se modificado. Os negros passam a ter

---

[320] Batuque segundo João José Reis, no começo do século XIX se referia tanto a cerimônias religiosas africanas como a divertimentos de negros com tambores sem caráter religioso. O autor ressalta que não é certo condicionar o termo batuque somente onde tivesse "religião no meio" (o*p. cit.* p.148). O batuque e lundu se confundiam em diversas ocasiões, sendo a última mais permissível. Segundo Tinhorão, o lundu estava "*muito mais preso a fofa aos batuques de negros - de onde se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiros africanos com a coreografia tradicional do fandango (tanto na Espanha quanto em Portugal caracterizado pelo castanholar dos dedos dos bailarinos que se desafiavam em volteios no meio da roda) – apresentava ainda um traço destinado a determinar sua evolução: o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra"* **(TINHORÂO, 1998, p.99)**. Paulo Dias define dois tipos de festa negra: "*Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas* ***batuques,*** *são qualificados comumentemente como diversão 'desonesta', sobretudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas. No pólo oposto situam-se os festejos públicos dos reis congos (congadas) considerados 'diversão honesta' para os escravos e incentivados pelos senhores'"* DIAS, Paulo. "A Outra Festa Negra." In JANCSÓ, Stvan & KANTOR, Íris (orgs). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial, 2001, p. 859.

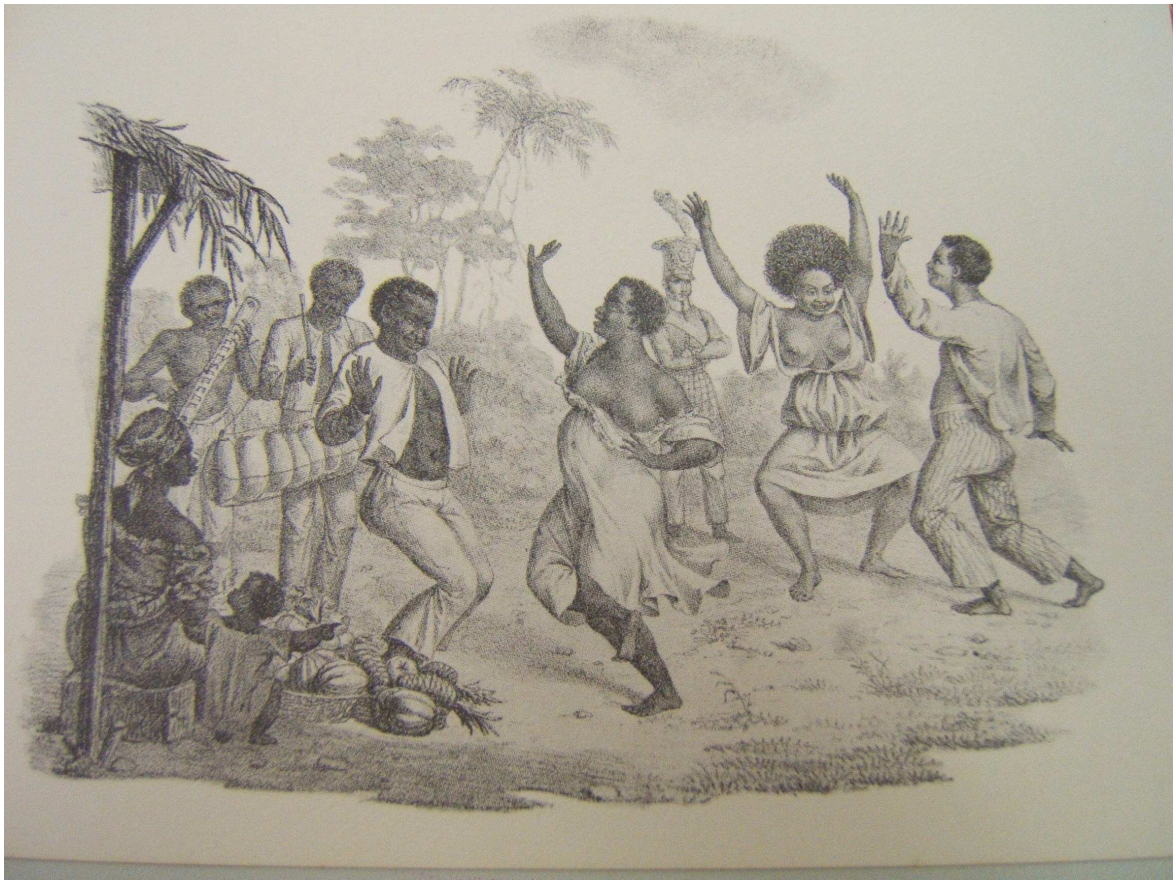
[321] BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio,1954, p.430.

[322] RGCSP - v. 9, p. 126/127.

permissão para ocupar o terreiro do largo do palácio, local central que concentrava o maior número de pessoas, com seus batuques e danças. Em 1766, no festejo de São Gonçalo os mulatos pernoitaram no largo do palácio realizando "grandes batuques", e chegaram "acompanhados de muitos músicos" para a realização de seus bailes.[323]

O antigo pátio do colégio teve o seu espaço liberado para que os negros o ocupassem. O governador ao presenciar uma de suas festas no ano de 1768, comentou que os negros faziam "um batuque muito engraçado."[324] Adjetivo nada "repressor" para uma dança que fora julgada escandalosa, e que no ano de 1788, acarretará na prisão de Antônio Damaso, morador da rua da Cadeia, e Maria Antonia, solteira, moradora da rua do Rosário, ao serem denunciados por "péssima conduta" ao participarem de batuques e forrundus.[325]

[323] BN - MS - 21, 4, 14, nº 2.
[324] BN - MS - 21, 4, 15, nº 1.
[325] ACMSP – Processo Geral - Auto crime (sem codificação).



C.F Von Martius e J.B Von Spix (DIE Baducca, in S. Paulo). Batuque. *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. RJ: BN, 1974

Na imagem de um batuque em São Paulo, vêem-se dois instrumentos de percussão: um é reco-reco e o outro é o balafon, instrumento melódico de percussão, tipicamente africano, uma espécie de marimba na qual os tubos de ressonância são feitos de cabaças[326]. A cena descreve dois homens tocando

[326] Mário Frungillo escreve que balafon é um termo africano "malinké" que significa o nome dado ao "instrumentista" que toca "bala", tipo de "xilofone" rudimentar usado em várias regiões da África, feito de barras afinadas de madeira dispostas em uma armação de bambu com ressonadores feitos de "cabaças" cortadas ao meio. FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002, p. 25.

enquanto dois casais dançam. A supervisão da dança é feita por um guarda, que os observa ao fundo do retrato.

Em várias cidades do Brasil, inclusive São Paulo, os instrumentos musicais predominantes na celebração da festa negra eram os membranofones de altura indefinida, como os tambores e os tamborins. Os tambores nem sempre eram os atabaques africanos - ou tambaques e tabaques, como também se dizia na época. Nesse tipo de celebração, deveria ser corriqueira a utilização de recursos percussivos tais como palmas, assovios e vozes que acompanhavam a dança. Instrumentos rítmicos como a zabumba, o tambor, os chocalhos eram utilizados juntamente com a corneta.[327] Em São Paulo, dentre os instrumentos percussivos predominam o pandeiro e os tamboretes.[328]

Havia momentos em que as duas culturas, a européia e a africana, manifestavam-se isoladamente, e em outras oportunidades fundiam-se numa só, permitindo o entrecruzamento de seus vários elementos. Um exemplo da mistura dessas culturas era a festa patrocinada pela irmandade da igreja Nossa Senhora do Rosário.[329] Nela, enquanto cantavam o Te Deum ao lado da imagem da santa, nas ruas os negros faziam "seus bailes e batuques em frente do palácio [do governador]."[330] No Rio de Janeiro, na mesma festa, pelas ruas "tocava-se gaitas típicas, flautas e tambores." [331]

Encontrarmos diferentes relatos de danças realizadas pelos negros, como a seqüência que se registrou na semana do dia 16 a 22 de junho de 1771. [332] Em 16 de junho, os negros fizeram uma folia na sexta-feira, e os pardos saíram com suas danças:

---

[327] REIS, J. J.,o*p. cit*. p.103.

[328] Encontramos a definição de tamborete como sendo "um tambor pequeno". **(FRUNGILLO, 2002, p.331).**

[329] Consta do Compromiso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos, do ano de 1778, que "todos os anos se fará festa a N.S. do Rosário", com dia determinado e declara que haverá "missa cantada, sermão e procissão". ACMSP – (01-03-08) .

[330] BN – MS - 21, 4, 14, nº 2.

[331] MONTEIRO, M, o*p. cit*., p.130.

[332] Segundo Luciano Gallet, as cerimônias e danças que nos vieram do continente africano foram: Danças e festas dos quilombos; Festas do Rei Baltazar; Danças dos oficiais de cutelaria e de carpintaria, Danças dos congos, Reinado dos congos, Soba Mágico, Os doze leões, Colastros, Aubacás e moleques, Danças dos negrinhos pequenos e molequinhos de Angola, Danças e cantos das Taiêras, Catupês, as festas e procissões de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, Bailados e passeatas dos cucumbis, as festas de Natal e Reis – nas quais as passeatas dos cucumbis eram indispensáveis, festas de São João e São Pedro, a festa dos mortos – cerimônias africanas que se dividiam em três períodos: jejuns e rezas,

> a noite apareceram neste pátio três carros armados de folhas e muitas luzes em música de trompas e muitos instrumentos [..] e mascarado [...]com toda a solenidade.[333]

No dia 20, uma rara demonstração de apreço por parte do governador: "viu a este terreiro uma dança de negros todos muito bem vestidos, um de homem e outro de mulher e fizeram a sua contradança."[334]

Mais um indicativo de festa que envolveriam mulatos e índios, é a que se sucedeu:

> De tarde vieram a este terreiro duas danças dos mulatos. Constava aproximadamente 12 figuras, 6 de homem e 6 de mulher, todos mascarados muito bem vestidos e asseados e depois fizeram suas contradança com muitos instrumentos.

Em relação a dança dos índios, no mesmo dia presenciaram

> Mais de 40 figuras todos nus cingidos pelas cinzas de penas e folhas de espiga de milho e na cabeça seus penachos feitos das mesmas penas e todo mais o corpo pintado de barro avermelhado que é a mesma cor do gentio. Todos faziam 2 fileiras com muitos instrumentos dos mesmos.[335]

Contrapondo estas apresentações dos negros e índios, no dia seguinte foi oferecida uma dança pelos brancos que, simbolicamente, se vestiam de roupa branca, segurando cajados nas mãos como se fossem pastores,

> De tarde apareceu neste pátio a dança dos brancos esta contava 12 figuras, 6 homens e 6 mulheres, vestidos todos de branco em forma de pastores com seus cajados e armados com muita propriedade.

---

sacrifícios, banquetes e danças. Ao som dos tambores, puitas, ganzás, vus, atabaques e pandeiros, dançavam batuques e Côcos de zambê, danças e festas funerárias, festas de entrudo, cerimônias e danças nas fazendas, cerimônias negro-fetichistas nas fazendas (alufás, orixás e cambindas ou macumbas), Congados, Ranchos e cordões carnavalescos (inclusive o Zé Pereira), o maracatu e a festa da mãe d'água. In: VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos do Folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1936, p.72-75.

[333] BN – MS - 21, 4,15, nº 1.

[334] Idem.

[335] Idem.

> Entrava neste terreiro essa marcha com muitos instrumentos e fizeram duas contradanças com muita perfeição[336]

Não obstante os conflitos e tensões entre os negros e os brancos, a partir de 1765 a quantidade expressiva de relatos de suas festas, assim como as dos mulatos, nos revelam o espaço social que ocupavam. O governador da época, D. Luís Antônio, comentou em 1772, que as procissões cantadas por gente de cor causava

> admiração o bem feito ajustado deste ofício, cantando todos tão bem, ou melhor que os próprios clérigos, porém é certo que todos os mulatos deste Brasil são todos de grandes habilidades e tudo aquilo que intentavam fazer o concluem com muito asseio.[337]

Em praticamente toda festa católica em homenagem a algum santo, acontecia paralelamente a festa do povo, havendo referências acerca dos músicos-mulatos. Para os mestiços a prática musical era um meio de ascensão na hierarquia social, assim como também o era o ingresso nos ofícios.[338] Na festa de Nossa Senhora do Amparo, em 1766, em São Vicente, sua presença foi registrada:

> Fazem os mulatos com destino a Cubatão canoas de música com cravo, trompas, aboares [oboés], flautas e rabecas e com tambor[339]

Arrolamos as festas com presença marcante da gente de cor:

| Data | Festa |
|---|---|
| 1765 | Nossa Senhora do Rosário |
| 1766 | São Gonçalo |

[336] Idem.
[337] BN – MS - 21, 4,15, nº 2.
[338] Segundo Curt Lange os mulatos livres teriam procurado a sua ascensão social dedicando-se aos ofícios e principalmente à música, sem interferência de terceiros, o que não aconteceu com o negro que ao ser treinado para o exercício musical, com finalidade de integrar o coro ou alguma orquestra, não saia da usa condição de escravo. LANGE, Francisco Curt. A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro. *Separata do vol. IV das Atas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra, 1966, p. 20.
[339] BN - MS - 21, 4, 14, nº 2.

| | |
|---|---|
| 1766 | Nossa Senhora do Amparo |
| 1766 | Festa de Ascensão |
| 1770 | Corpo de Deus |
| 1772 | Nossa Senhora da Boa Morte |
| 1772 | Festa de Nossa Senhora |

Fonte: BN- MS- 21,4,14, nº 2; 21,4,15, nº1 ; 21,4,15, nº 2

Os mulatos não precisavam de data santa para comemorar. O bom relacionamento entre eles e o governo pode ser observado em 1768, ao pedirem licença ao governador para utilizarem o teatro para seus festejos, e com pedido concedido:

> vieram vestidos com variedades de máscaras, fizeram primeiro uma espécie de academia repetindo muitos versos em louvor de Sua Excelência, daí dançaram minuetos e danças altas, fizeram depois entremezes e acabaram com alguma contradança muito bem figurada.[340]

Atentemos para a citação da execução de minuetos e danças altas.[341] Por mais simples que fosse a execução de um minueto, diferentes instrumentos eram requeridos, tais como flautas, charamelas e rabecas. Mais uma vez a música era executada pelos mulatos...

[340] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 115.

[341] As designações de danças populares e danças palacianas correspondem à divisão que habitualmente aplicamos às danças da Idade Média e dos séculos XV a XVIII, ou seja, "danças altas" (danças altas = danças populares) e "danças baixas" (danças baixas = danças palacianas). Da Idade média ao século XVI, por dança palaciana entendia-se como "as danças de corte", as danças da aristocracia. A partir do século XVI dada a preponderância social que a burguesia passa a ter, as danças palacianas são igualmente as danças da alta e média burguesia, são, portanto as chamadas "danças de salão". Dentre as danças altas destacamos a folia, a fofa, as modinhas, dentre as danças baixas constam os branles, courantes, pavanas e minuetos. In: RIBAS, Tomaz. Danças Populares Portuguesas. *Biblioteca Breve.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 57-61. Sobre o assunto consultar: SASPORTES, José. *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; e RIBEIRO, Mário Sampayo. Música e Dança. In: *A Arte Popular em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, s.d.

## 2.4 O som das milícias

Falar da música dos Regimentos e da Cavalaria de São Paulo colonial não é tarefa fácil devido à escassa documentação existente a respeito. Só a partir do século XIX, com a chegada da corte ao Brasil, as bandas de música se assemelhavam então aos padrões instrumentais encontrados em Portugal. Cabe-nos a tarefa de elaborar um quadro, uma espécie de mosaico, com pequenas, porém significativas informações a respeito do som das milícias em São Paulo mostrando como os músicos desses regimentos transitavam pelos espaços profanos e sagrados.

Como o surgimento de bandas em ”bases orgânicas” no exército português ocorreu na passagem do século XVIII para o XIX, em São Paulo a corporação musical com essa estrutura de “banda” não deveria existir antes da chegada da corte. Porém alguns documentos atestam que havia música nas corporações militares que eram chamadas a participar dos eventos festivos da cidade.

Historicamente, para compreendermos a formação da banda, faz-se necessário remetermos a Portugal no princípio do século XVIII. Naquela época os instrumentos utilizados pela música militar eram a charamela, as cornetas, os clarins, as trompas, os fagotes, os serpentões, os pífanos e os tambores. Isto na infantaria; a cavalaria trotava somente ao som de trombetas e atabales.[342] Mais tarde as charamelas foram substituídas por clarinetes e oboés, juntando-lhes também os tambores.[343]

Foi no ano de 1814, com as forças portuguesas reduzidas, que se estabeleceu uma banda para cada regimento de infantaria, composto de oito músicos e um mestre, denominados músicos de praça. Além destes, os

---

[342] Atabale ou atabal – denominação que tinham antigamente os timbales. In: VIEIRA, Ernesto.*op.cit.*, p. 71.

[343] Sobre o assunto consultar: CUTELEIRO, Alberto. *Alguns Subsídios para a História da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981, RAOUL F. *Military music of the American revolution.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976. A palavra charamela era utilizada no primeiro quartel do século XVIII às bandas de oboé da Armada Real portuguesa, e posteriormente, passa a ter o significado que conhecemos hoje: instrumento de sopro. BLUTEAU considera, em seu verbete, charamela como instrumento de sopro, “a modo da trombeta direta, de certas madeiras fortes tem huns buracos”. **(BLUTEAU, 1789, p.263, v.1)**; e VIEIRA, Ernesto. *op. cit.*, p. 138 escreve: “banda de música antiga, composta de instrumentos de vento” (instrumentos de sopro).

comandantes poderiam contratar músicos particularmente, denominados "músicos de contrata".

Em 1815, foram proibidas as contratas, mas aumentou o quadro efetivo dos praças. Esses passaram a constar de onze músicos, incluindo o mestre, que permitiram a admissão de aprendizes regulando, para cada banda, o número fixo de praças em 17. Os instrumentos mencionados pelo regulamento de 1815 eram: uma requinta, 2 clarinetes, 2 trompas, um clarim, um fagote, um serpentão, bombo e caixa de rufo. Com o aumento dos aprendizes podia haver ainda um flautim, mais dois clarinetes, mais um clarim, fagote e mais um serpentão. [344]

As bandas de música eram de dois tipos: bandas marciais e bandas militares. Foi Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839), reinol militar, quem primeiro distinguiu esses dois tipos de agrupamentos musicais. Ele considerava a banda marcial como conjunto de instrumentos bélicos – tambores, cornetas, pífanos e trombetas – responsáveis pela execução dos toques, sinais e comandos para a tropa. Eram três os toques: de advertência; de execução e de continência.

Segundo Ernesto Vieira a banda militar portuguesa, em 1793, seria composta por vinte e dois pífanos, tambores e um tambor-mor, para cada regimento de infantaria; oito trombetas e um timbaleiro para cada regimento de cavalaria, assim como um mestre diretor de música do exército.[345]

Até onde foi possível examinar, encontramos em São Paulo algumas referências aos regimentos militares, comprovando a presença de soldados com funções de tambores-mores, timbaleiros, tambores, pífanos e clarins. Integrantes da Legião de Voluntários Reais, esses soldados, que no século XIX teriam formação militar nos regimentos, participavam de atividades militares como também de festas reais.

---

[344] Fernando Binder pesquisou o papel da formação musical "banda" no Brasil, na difusão das suas práticas e repertórios: "As evidências sugerem que as bandas de música foram introduzidas no exército luso-brasileiro na passagem do século XVIII para o XIX, como parte de uma cultura aristocrática na qual se inscrevia a oficialidade." BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.* 2006, 3 v. *Tese* (Mestrado em Musicologia) IA, UNESP, São Paulo, p.21.

[345] VIEIRA, E. o*p. cit*., v.2, p. 442. Apud BINDER, 2006, p.24

O documento mais remoto que encontramos data de 1764, e nos mostra que os regimentos possuíam tambor-mor, tambor- menor e pífano.[346] Em 1769, em festa do Espírito Santo, D. Luís Antônio participou da procissão acompanhado por estandarte, trombetas e tambores[347]

Uma carta de Antônio Carlos Furtado de Mendonça descrevendo as corporações que se dirigiam para a Barra do Sul em 1776, indica o número de tambores existentes para cada regimento.

> o tenente coronel comandante de voluntários reais marchou com 2 capitães, 4 tenentes, 4 alferes, 4 sargentos, 4 furriéis, 2 porta bandeiras, 7 cabos, 3 tambores, 1 ajudante, 1 capelão, 1 cirurgião, 2 armeiros, 134 soldados e 70 praças.[348]

E o regimento do coronel Manoel Mexía, marchou com "o seu tenente, 2 capitães, 4 tenentes, 3 alferes, 9 tambores."[349]

Situação singular ocorreu no ano de 1777:

> Tem justificadíssimas razões esse preto que sendo pífano no regimento de Pernambuco, e naquela cidade senhor, para querer ficar livre de cativeiro, e se deve atender, pelo que Vossa Mercê da minha parte lhe segurará já o não tem, e que se conserve no exercício nesses tambores do seu terço até eu lhe destinar a qual dos dois regimentos desta capitânia deve ir servir.[350]

A carta, de autoria do governador Martim Lopes Saldanha para o sargento-mor de Paranaguá Florêncio José Monteiro, nos leva a supor que o negro ao ser músico do regimento adquiria sua liberdade.[351] Além disso, o documento nos indica que, nesse ano, a capitania de São Paulo teria dois regimentos militares. Ao chegar o negro músico, o governador Saldanha

---

[346] DI - v. 93, p.124.
[347] BN - MS - 21, 4,14, nº4.
[348] DI - v. 17, p. 148.
[349] Idem.
[350] DI - v. 79, p.9.
[351] Curt Lange escreve que em Minas Gerais, o Regimento de Dragões – cavalaria - era integrado somente por brancos, no Regimento de Linha (tropa paga) e nos Terços auxiliares, a banda era formada só com gente de cor e com mulatos livres. O tambor era geralmente tocado por escravo negro. **(LANGE, 1966, p.21).**

notificou o sargento-mor e comandante de Santos: “chegou o pífano, que fica com praça, e servindo nessa tropa” [352]

Em 1802, as bandas militares em Portugal já estavam inseridas no exército e eram constituídas pelos seguintes instrumentos: fagote, primeiro clarinete, dois segundos clarinetes, duas trompas, um flautim, um clarim, uma zabumba, um prato e uma caixa de rufo. O mesmo decreto que estabelecia a constituição da banda de música do exército português autorizava a terem músicos os regimentos de infantaria na corte e nas províncias.

A Capitania de São Paulo, no mesmo ano, possuía onze regimentos milicianos de infantaria e cavalaria, sendo um de Sorocaba e outro de Itu. Obviamente, não consta a formação de banda militar como a de Portugal. É de supor que essa banda só se formou no Rio de Janeiro após 1808, mas constam músicos no quadro dos regimentos paulistas.

Pela planilha notamos que os tambores-mores e os timbaleiros se enquadravam no grupo dos oficiais do estado maior; os tambores, pífanos e clarins eram considerados praças comuns. Nesse ano, a Legião dos Voluntários Reais, constituída pela brigada de infantaria, cavalaria e artilharia, recebeu fardamento e fardeta, e em sua folha de pagamento constava a presença dos timbaleiros, tambores-mores, e numa mesma categoria um considerável número de tambores, pífanos e clarins.[353]

| ***Instrumentos/ Situação dos quadros*** | **Tambor mor** | **Timbales** | **Tambor, pífanos e clarins** |
|---|---|---|---|
| Estado efetivo | 7 | 1 | 107 |

[352] DI - v. 79, p. 153. Outro caso implicando um músico da milícia conhecido como “trombeta Caetano José Gonçalves” envolve o governador Saldanha e ocorreu em 1781 nos campos de São Bernardo. O caso é descrito em diferentes versões, porém o fato é que uma discussão entre o músico mulato e Antônio Lobo, filho do governador, fez com que o músico fosse, injustamente, condenado à morte. Sobre o assunto consultar OLIVEIRA J.J. Machado. o*p. cit*. p.175; ARRUDA, José J. de Andrade de (coord.). *Documentos manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo*: Catálogo I (1644-1830). Bauru: EDUSC, 2000, Cx 8, doc nº 513; e DI - v. 23, p.399.

[353] DI - v. 95, p. 242- 46.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Faltam para completar | - | 2 | 13 |
| Estado completo | - | 3 | 120 |
| Todos os agregados | - | - | - |

FONTE: Mapa geral do mês de dezembro de 1802 dos Regimentos milicianos da capitania de São Paulo – DI, v.95
Obs. Desses números constam de Sorocaba: 1 tambor-mor; 12 tambores, pífano e clarins; e de Itu 12 tambores, pífano e clarins.

Somente em 1810 serão autorizadas as bandas nos regimentos de infantaria e de artilharia da corte, autorização estendida posteriormente aos regimentos de infantaria de Recife, em 1811 ao de Estremoz no Pará. Em 1812, o batalhão de caçadores de Santos passou a ter também uma banda.[354]

A Capitania de Mato Grosso também dispunha de uma banda marcial, como se vê pela descrição do "trem de Guerra" que foi da Corte para lá conduzido. Além de um número considerável de espingardas, pistolas, espadas e outros materiais necessários aos regimentos, foram enviados vários instrumentos musicais. Na relação constava: "um caixão com clarins / um dito com cornetas / os caixões necessários para conduzirem todos os instrumentos bélicos para uma música militar."[355]

Não há dúvida de que havia em São Paulo músicos nas forças militares. Em 1808, publicou-se um alvará no qual consta a organização da Tropa da Capitania de São Paulo, que se comporia por:[356]

1. Legião de tropas ligeiras – composta por batalhões de infantaria, quatro esquadrões de cavalaria e duas baterias de artilharia a cavalo.
2. Regimento de infantaria – composta por dois batalhões, quatro companhias cada.
3. Regimento de milícias a cavalo – composto por um estado maior e quatro esquadrões.

[354] BINDER, *op. cit.* p. 105.
[355] DI - v.36, p.70.
[356] DI - v.61, p.32.

Todas as tropas eram formadas por duas categorias: voluntários e milicianos. Em tempo de paz, recrutavam-se homens voluntários "bem educados e com princípios de honra", e nos tempos de guerra eram recrutados também homens pertencentes aos corpos milicianos. A categoria dos voluntários dividia-se em permanentes ou licenciados. A classe dos licenciados seria obrigada a residir no quartel apenas três meses ao ano. Ela teria praça em lugar distinto e incluia gente de mais posses:

> Nessa classe serão compreendidos os proprietários, os filhos de agricultores, os artistas, ou os que exemplarmente se distinguirem pela sua disciplina, e morigeração.[357]

A classe denominada "permanente" residia geralmente na praça e obtinha licença ocasionalmente, como por exemplo em 1812, quando foi concedido "ao trombeta da legião de São Paulo Manuel Mendes dois meses de licença."[358] Também poderia ser transferido para outra função, como aconteceu quando o governador Franca e Horta pediu ao Coronel Arouche que disponibilizasse "o tambor do regimento do seu comando Francisco Antônio para ser empregado no trabalho das obras públicas, visto ser incorrigível." [359]

A Legião e Regimento da Infantaria Ligeira recebia soldos e fardamentos que estavam especificados no plano da sua organização. Esse, constituído de várias planilhas, discriminava quais seriam os integrantes, o valor de soldo pago a cada grupo e o número de pessoas por categoria militar. Contribui significativamente para entender a participação dos músicos a análise dessas planilhas referente à organização das tropas no ano de 1808. Vejamos:

---

[357] Idem, p.44.
[358] Idem, p.175.
[359] DI - v.57, p.38.

| Tropas Regulares | Músicos | Soldos (réis) | Voluntários Permanentes | Milicianos |
|---|---|---|---|---|
| Estado maior | Mestres de tambores e trombetas | 300 | 1 | 1 |
| Corpo da Infantaria – estado maior | Cabos de tambores | 120 | 1 | 2 |
| Corpo da Infantaria - 1º Batalhão | Tambores e cornetas | 110 | 2 | 3 |
| Corpo da cavalaria- Estado maior | trombetas | 200 | 1 | 2 |
| Corpo de artilharia – Estado maior | trombetas | 200 | 1 | 1 |
| Regimento de Caçadores | Tambor-mor | 160 | 1 | 1 |
| Regimento de Caçadores | Cabos de tambores | 120 | 2 | 2 |
| Regimento de Caçadores | Tambores e cornetas | 110 | 2 | 3 |
| Corpo de voluntários de milícias a cavalo | trombetas | 150 | 2 | |
| Total | | | 13 | 15 |

FONTE: DI v. 61 – p.37 a 43. Plano da organização para as tropas regulares da capitania de S.Paulo- Legião Tropas Ligeiras

No total 28 pessoas estavam inseridas no corpo musical da tropa de linha e das milícias em São Paulo, e dentre elas constavam dois mestres de música.[360] Por mestre de música entendemos que fosse o chefe de uma banda musical que tivesse a função de ensinar os demais músicos que a

[360] Consta na *Enciclopédia da Música Brasileira* (p.688) o nome de Felisberto Rodrigues de Santana, músico nascido em Mogi das Cruzes, como mestre de música do Segundo Regimento de Milícias da cidade de São Paulo, em princípios do século XIX. É de supor que ele fosse o mestre da música citado na planilha.

compunham.[361] O documento citado é o único que encontramos em São Paulo com referência a essa categoria de músicos, porém significativo, pois comprova a existência deles nas tropas. Podemos aventar a hipótese que esse mestre ensinaria somente os tambores e trombetas, o que não deixaria de constituir uma banda marcial.

O salário de um trombeta que participasse da milícia era de 200 réis por dia; pagos pela Fazenda Real. Em 1772, pagava-se ao tambor 4$320 réis.[362] O do "mestre" de tambor era o mais bem pago, recebendo na relação de soldos dos oficiais e soldados paulistas, um sustento diário de $300.[363]

Não obstante haver somente músicos percussionistas e outros que tocavam instrumentos de sopro, a cidade tinha uma banda de música da legião, provavelmente, banda marcial conforme a definição de Raimundo José da Cunha Matos.[364]

Fato importante foi a concessão do posto de tenente-coronel ao mestre-de-capela de São Paulo, André da Silva Gomes, em 19 de novembro de 1798.[365] Ao que parece, sua função no primeiro regimento de infantaria era a de dirigir e compor para a corporação musical. Em 1819, há registro da execução da sua música:

> Rompeu a grande orquestra, e cantaram as senhoras o Hino Nacional em louvor do nosso Augustíssimo Soberano, composto pelo professor André da Silva Gomes, a que acompanhou uma salva de tiros; seguindo-se outro hino cantado pelos oficiais".[366]

Não encontramos nenhuma menção aos músicos que comporiam a "grande orquestra", como consta no documento. Poderia ser a banda militar do regimento. Também não há indicação dos instrumentos usados para executar o hino de André da Silva Gomes. Cabe-nos especular um pouco mais a respeito desse assunto.

Em 1813, uma ordem do governador tem o título *Banda de música para a igreja* :

---

[361] VIEIRA, E. o*p. cit*. p. 345
[362] DI - v.8 , p.14.
[363] DI - v.23, p. 266.
[364] *Vide* página 120 deste capítulo.
[365] BN: C-224-4. Apud. DUPRAT, R*., op.cit*., p.70.
[366] *Gazeta do Rio de Janeiro* – 23/06/1819 - "São Paulo 15 de Maio" – IEB/SP (microfilme 36)

> Sua Excelência ordena que o senhor Coronel chefe da Legião de S. Paulo mande a música da mesma Legião, esta noite às seis horas para a guarda que se acha na igreja . Quartel General 16 de abril de 1813.[367]

Duas suposições podem ser feitas. Em primeiro lugar a hipótese de que a "banda de música" da tropa da Legião seria constituída por músicos que participavam, ainda que eventualmente, das atividades musicais da igreja matriz. Isso seria justificado pela carência de músicos na cidade, e explicaria a orquestra que executou o hino de André da Silva Gomes, anos mais tarde.

Por outro ângulo, a notificação teria sido feita somente para que a banda estivesse presente na igreja para anunciar alguma autoridade, ou evento que nela se realizaria. Como aquela ocorrida em 1769, ao anunciar a presença do governador na festa do Espírito Santo, o qual ao entrar no recinto foi acompanhado dos estandartes, e pelo som das trombetas e dos tambores.[368] Ou ainda, no momento da comunhão, quando o governador, ao receber a hóstia, foi "acompanhado de instrumentos clarins e tambores."[369]

Recomendações para que a *guarda* do quartel estivesse presente na igreja seriam normais, porém o que nos chamou a atenção em relação aquele documento de 1813 foi a ordem dada para a *banda* de música se dirigir à igreja.[370]

Os músicos também eram recrutados para servirem as tropas. O governo de Antônio José da Franca e Horta (1802-1811) teve como uma de suas marcas a realização de grande recrutamento da população, com a finalidade de enviar um grande contingente de homens às terras do Sul. O recrutamento foi efetuado mesmo retirando pessoas de atividades produtivas, o que poderia atrasar o desenvolvimento da capitania.[371] A ação deve ter sido muito ampla, pois proporcionou lacunas em diferentes setores, inclusive no

---

[367] DI - v. 61, p. 139.
[368] BN – MS - 21,4,14, nº 4.
[369] BN – MS - 21,4,15, nº 1.
[370] No documento BN – MS - 21,4,14, nº 4, por exemplo, pede-se que a *guarda* se encaminhe para a igreja. Ou ainda notamos a condução de músicos por oficiais: "*de noite vieram os músicos da ópera conduzidos pelo sargento-mór da infantaria festejar a Sua Excelência ao terreiro.*" (Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02/SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 115.
[371] ALVES, Odair Rodrigues. *Os homens que governaram São Paulo*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1986, p.24.

corpo musical da catedral de São Paulo, o que levou o conde de Linhares, no Rio de Janeiro, a intervir no assunto escrevendo ao governador:

> Havendo constado na real presença de Senhor Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor, que Floriano da Costa Silva, músico da catedral dessa capitania, fora recrutado para soldado de tropa de linha; e Senhor Alteza Real servido que Vossa Senhoria, o mande demitir logo de seu real serviço a fim de poder prosseguir no mesmo exercício em que se achava.[372]

Outra referência sobre a banda de música militar é encontrada no relato do viajante Saint-Hilaire, ao descrever um jantar no palácio do governador, João Carlos Augusto de Oeynhausen Gravenburg, em 1819:

> Depois de servida a sopa, ele se levantou para brindar à saúde do rei, e a banda do regimento, postada à entrada da sala, executou uma marcha militar[373]

Fossem bandas marciais, ou militares, o fato é que elas participavam do cotidiano das pessoas, fosse no ambiente público ou fosse no privado. Em 1811, em comemoração ao nascimento da princesa Maria Teresa, houve grande festa na qual os carros decorados passaram pelo largo do Palácio e subiram ao largo de São Gonçalo "acompanhados de alguma música dos regimentos"[374]

Nos papéis avulsos que contêm as despesas com as festas religiosas, encontramos várias referências do pagamento da câmara aos trombeteiros e timbaleiros. Em 1812, na festa de Corpo de Deus, Manuel Nepomuceno recebeu do procurador da Câmara, "a quantia de mil duzentos e oitenta réis de tocar na véspera e no dia de S. Jorge o timbale".[375] E aos flâmulos que tocaram clarim na véspera e no dia da festa, foram pagos com 4$000 réis.[376] Outra despesa com instrumentistas ocorreu na festa real da aclamação de D.

---

[372] DI - v.61, p.117.
[373] SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974., p. 143.
[374] ACSP - v.21, p. 260.
[375] RAMSP- v. 40, p.165.
[376] RAMSP- v. 39, p.190.

João VI: “tocarão os clarins e timbales nas duas tardes – 3$200”.[377] *O*s pagamentos se repetiram em festas nos anos de 1807, 1808, 1810, 1813, 1814, 1815, 1817 e 1821.

O problema da escassez de músicos em São Paulo explica a presença dos músicos milicianos em quase todos os eventos, e nos sugere a hipótese de que os músicos licenciados das tropas das milícias estavam disponíveis para participar das atividades musicais da cidade.

Fato é que a música militar do período colonial de São Paulo, nos fornece informações sobre a formação de músicos; a difusão e comércio de determinados instrumentos; a participação de músicos militares em outras atividades musicais; o ensino e sobre a circulação de repertório. O uso de instrumentos de sopro pelas bandas militares, que seriam utilizados também ao longo dos tempos nas civis, revela a grande demanda de interessados pelo estudo desses instrumentos e, ainda, mostra como a banda é, até hoje, um dos meios de ingressar na música. [378]

[377] RAMSP- v. 81, p. 178.
[378] KIEFER, B. o*p. cit*, p.35.

# Capítulo 3 – A Casa da Ópera e o sarau, novos espaços para a música

## 3.1 Da igreja ao teatro

Destacamos, nos capítulos anteriores, espaços que se estabeleceram como locais para práticas de sociabilidade em São Paulo. Desde o inicio da sua fundação, a construção arquitetônica da cidade configurou-se por um padrão comum de traçados de ruas, praças e igrejas nas quais se realizaram festas e atividades culturais como conseqüência natural do convívio entre as autoridades e os habitantes. Nesses espaços, sagrados ou profanos, observamos que a música teve uma função significativa para a efetivação dos eventos artísticos e fortalecimento das relações sociais da cidade.

Esses espaços foram otimizados, consideravelmente, com a restauração da capitania de São Paulo. Um espaço que recebeu especial atenção por parte do governador, nesse processo de restauração da capitania, foi o da Casa da Ópera. Implementada pelo novo governador, D. Luis Antônio de Sousa Botelho Mourão, a Casa da Ópera será o local no qual a música profana terá sua presença mais significativa, em São Paulo. A implantação de uma Casa da Ópera vai acarretar mudanças significativas para a comunidade local, criando-se um novo local de práticas de sociabilidade.

O que era a ”Casa da Ópera”? Na história de sua instauração, constatamos que essas casas de espetáculos surgiam concorrendo para o aprimoramento do bom gosto das populações. Nessas casas, realizavam-se peças teatrais, simultaneamente com exibições musicais, onde se faziam ouvir cantigas, lundus e voltas entre outros gêneros.[379]

Em todas as principais cidades do Brasil colonial há referência sobre a Casa da Ópera. Um dos motivos para o surgimento e exploração dessas casas de espetáculos foi o esforço da população em estabelecer locais nos quais não só se poderiam representar peças teatrais, mas também apresentar danças e

[379] ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. [19--?], p.148.

músicas. Além do mais, foi no palco desses e de outros teatros surgidos posteriormente, que músicos e cantores se destacaram, na sequência da atividade dos obscuros compositores e intérpretes do Brasil colonial.[380] Segundo Francisco Acquarone, a princípio era um espaço para as atividades artísticas de negros e mulatos libertos.

Vasco Mariz, aponta como fator propulsor da construção de casas de espetáculos no Brasil, a necessidade de haver espaços para a realização de eventos culturais, e como não poderia deixar de ser, segundo o autor, as igrejas e as residências de pessoas abastadas no centro urbano, ou de fazendeiros na comunidade rural, se tornaram insuficientes para tantas atividades musicais existentes na época. Para suprir essa carência, foram construídas salas de concerto, às quais foi dado o nome pomposo de Casa da Ópera.[381] Nesse ponto, Mariz e Acquarone se completam nas suas interpretações acerca da utilização da Casa da Ópera, mas suas colocações não são suficientes para estabelecermos os reais motivos da instalação dessas casas.

Observamos no Rio de Janeiro, por exemplo, quando a família real chegou ao Brasil, a Casa da Ópera era lugar para diversão, principalmente para pessoas de prestígio da cidade. Mais freqüentes do que os bailes ou outras funções, os espetáculos teatrais ofereciam maior diversão aos grupos abastados locais. Quando a corte chegou ao Rio, "era a casa da ópera, construída por Manuel Luis Ferreira, que funcionava como sala de espetáculos no largo do paço."[382]

Em Cuiabá, documento revela uma série de apresentações teatrais, ocorridas no ano de 1790, com o propósito de homenagear uma alta autoridade judiciária. O registro mostra cerca de uma dezena de espetáculos realizados no teatro, que coadunavam música, dança e peças.

---

[380] Idem p.149.
[381] MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.40.
[382] SILVA, M. B. NIZZA da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).*São Paulo: Editora Nacional; Brasília, INL, 1977, p.70.

> Não houve tempo perdido; dançaram-se três contradanças pelo mesmo rancho de máscaras do primeiro dia e outras três pelos mesmos meninos que dançaram no teatro[...] Dançaram-se *passapiés* de dois e a quatro, minuetos simples, a quatro e figurados, minuetos da Corte[...] A música foi mais completa em razão de se achar um bom músico novo recém-chegado pelos rios, e para ela se armou melhor acomodação do que na primeira noite.[383]

É de supor que essas apresentações aconteceram na Casa da Ópera local, embora o termo utilizado no documento tenha sido "teatro".

A história da ópera na colônia refletiu, naturalmente, os acontecimentos artísticos existentes na metrópole no século XVIII. O movimento operístico português vinculou-se ao governo de D. João V, quando a ópera italiana foi introduzida em Portugal.

No reinado de D. José I houve uma valorização do estilo operístico italiano nas práticas musicais portuguesas. O período compreendido entre o seu reinado e o de D. Maria I se destacou como um dos mais opulentos, do cenário operístico, em toda a Europa. Em 31 de março de 1755, o rei inaugurava a "Casa da Ópera" em Lisboa, conhecida como Ópera do Tejo, pela sua proximidade com o rio do mesmo nome. A apresentação de estréia, *Alessandro nell'Indie* de David Perez, reuniu, segundo Manuel Carlos de Brito, grandes representantes da música vocal italiana da época.[384] Toda essa magnitude e ostentação da nova casa de espetáculos, com um pouco mais de sete meses de inauguração, foi destruída pelo terremoto juntamente com a biblioteca real e uma grande parte da cidade.[385]

Entre 1750 e 1793, foram apresentadas 223 óperas, predominantemente de autores italianos, ou ainda de autores portugueses que sofreram influência do estilo italiano.

---

[383] RIHGSP- v. 4, p.237. "Notas feitas em Cuiabá no século passado. Crítica dessas festas" por Antônio de Toledo Piza. No artigo há uma descrição com dados importantes acerca dos eventos festivos ocorridos na cidade naquele ano, com nomes de óperas, entremeses, atores e músicos participantes.

[384]BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p. 187

[385]BRITO. Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambrigde University Press, 1989, p. 26-29

A montagem de uma ópera, naquela época, estava impregnada de códigos com valores e símbolos que, pela facilidade de agradar o público ouvinte, imprimiam novas idéias e modificavam condutas locais. O espaço físico utilizado para sua realização era o teatro, e este se constituiu como a maior preocupação artística do século XVIII.[386] Todo o cenário e os elementos artísticos que envolviam a ópera, tais como atores, figurinos e músicos, contribuíam para criar um ambiente no qual os emblemas, costumes, adornos, insígnias, gestos e a ordem das festas e das cerimônias traziam o testemunho de uma certa ordem imaginada do universo. A ópera trazia uma nova maneira de organizar o espaço social.[387]

O estilo operístico geralmente utilizava como tema os dramas heróicos e épicos que agradavam aos monarcas. Para a encenação de uma ópera italiana exigiam-se muitos recursos técnicos, em virtude da complexidade de sua execução, além de exigir um alto grau de virtuosidade dos cantores, atores e instrumentistas.

No Brasil, todas as Casas de Ópera, estabelecidas com o aval do poder monárquico, deveriam exibir, ou pelo mesmo tentarem mostrar, as novas tendências que advinham de Portugal com a ópera italiana.

Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre. Esses edifícios foram logo conhecidos como Casa da Ópera.[388] Segundo Prado, o significado da palavra "ópera" naquele tempo, no contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade. Para a história da música porém, há diferenciações na intenção da peça, assim como nos tipos de peças apresentadas- óperas, propriamente caracterizadas - e peças mais curtas que comporiam um teatro de cena. Na

---

[386] CARPEAUX. Otto Maria. *Uma nova história da música*. RJ: Ediouro. S/d, p.103

[387]DUBY, Georges. História Social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, Jacques e NORA Pierre. 3. ed. *História: Novos problemas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988, p.136

[388]PRADO, Décio de Almeida. "O teatro no Brasil Colonial". In: PIZARRO, Ana (org) *América Latina: palavra literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993, v 1, p.449.

historiografia musical o termo ópera se refere a um drama inteiramente musicado, e não apenas a alguns dos seus atos.[389]

Observamos que a construção de Casas da Ópera em todo o território brasileiro e o incentivo a representações líricas tinham a função, naquela época, de estabelecer novas formas de sociabilização da comunidade local. Essas práticas ocorridas no terceiro quartel do século XVIII, segundo Lorenzo Mammi, obedeceriam à reforma pombalina do teatro lírico, iniciado na metrópole.

A concepção teatral pombalina pretendia substituir as práticas jesuíticas por novas formas de sociabilização. Nesse período, a escolha da localização para a instalação dessas novas casas - antes o teatro era anexado à igreja freqüentemente uma simples ramada – mostra a estratégia política do empreendimento: elege como local para o novo teatro, um espaço junto ao palácio do governo.[390]

A história do teatro no século XVIII inicia-se com a constatação de notícias sobre apresentações teatrais dentro de igrejas e conventos. Pouco a pouco, essas apresentações foram reprimidas pelo clero para controlar os abusos que isso representava.[391] A prática de se "montar" um teatro ao lado do terreiro das igrejas, muitas vezes de improviso, implicava no uso de um tablado erguido em praça pública, no qual se realizavam as representações dramáticas, nos sugerindo que a música também fizesse parte do evento.[392]

Mesmo com essa migração de espaço – antes ao lado da igreja, agora junto ao palácio – percebemos que algumas comemorações e representações artísticas no segundo quartel do século XVIII continuavam a utilizar a antiga prática de se improvisar teatros em praças e junto às igrejas. Um documento de 1777, referente às exéquias de D. José I, em São Paulo demonstra isso:

---

[389] CANDÉ, R. o*p.cit*., p.457.

[390] MAMMI, Lorenzo "Teatro em música no Brasil Monárquico". In: JANCSO, Istvan; KANTOR, Íris (org.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Edusp, 2001, v.2 p. 39.

[391] CALMON, Pedro. *Espírito da Sociedade Colonial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p.87.

[392] SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p.15-16

> Mandaram os oficiais da câmara levantar quatro teatros pequenos cobertos de baeta preta a saber: um no largo do palácio do Ilustríssimo e Excelentíssimo senhor general – e outro no largo da Sé – e outro no largo da Misericórdia – e outro nos quatro cantos da rua Direita desta cidade[393]

A constatação da utilização desses espaços em 1777 coloca duas questões a serem discutidas. A primeira refere-se ao fato de essa prática simplesmente continuar ocorrendo em São Paulo, paralelamente aos eventos do novo teatro da ópera.[394] A segunda questão nos sugere que, nesse período, a Casa da Ópera não estava sendo utilizada com freqüência. Fato que a documentação mostra pois é observada uma lacuna nas atividades da Casa da Ópera entre os anos de 1774 a 1793, assunto que retomaremos mais adiante.

A ampliação das práticas artísticas realizadas na cidade de São Paulo implicava numa lógica de sociabilidade, típica das sociedades urbanas em pleno processo de crescimento ao longo do século XVIII. Esse processo era observado, na Europa, sob a forma das academias, dos cafés e até dos clubes e assembléias cívicas que ali proliferavam antes e depois das rupturas revolucionárias de 1776 e 1789.[395]

Na cidade de São Paulo, essa prática de sociabilidade não ocorreu nas academias ou cafés, mas dentro de espaços nos quais ela já acontecia, como nas igrejas, nas ruas e nas praças e a partir de 1765, em um novo espaço para a realização das atividades artísticas: a Casa da Ópera.[396]

---

[393] ACSP – v. 17, p. 33-35.

[394] A prática de se montarem peças teatrais em ruas e palcos improvisados remonta a época da renascença na Europa, tendo seu ápice com a Comédia Dell'Arte, no século XVI. Esse movimento iniciou-se na segunda metade do século XVI, a partir das feiras, durante o renascimento comercial. No final do século XVI e posteriormente, a comédia dell'arte tinha como características: uma organizada estrutura profissional, utilização de máscaras nos espetáculos, e fazia apresentação ao público em lugares abertos, nas ruas e nas praças. Seu objetivo era o de entreter um vasto público e provocar o riso através do recurso da música, dança, acrobacias e diálogos pejados de ironia e humor. Na sua fase áurea, o espetáculo da comédia dell'arte tinha três atos precedidos de um prólogo e ligados entre si por entreatos de dança, canto ou farsas chamados *lazzi*. Sobre o assunto consultar: D'AMICO, S. La Commedia dell'Arte in Enciclopedia dello Spettacolo. Roma: Unedi,1975; e SCALA, F. A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte. Org. trad. e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

[395] NERY, Rui Vieira. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII. *Revista Música* .São Paulo: ECA / USP, v. 11, 2006, p. 19

[396] Na época do governo de morgado de Mateus, os principais espaços públicos, constituídos por ruas e praças, eram: "Rua Direita, São Bento, do Carmo, da Quitanda, da Cadeia, Boa

O processo de laicização ocorrido ao longo do século XVIII provocou uma ampliação das novas práticas de sociabilidade urbana em vários países da Europa Ocidental, em destaque naqueles em que mais se verificou a influência da difusão das idéias do iluminismo. Esse processo se caracterizou, principalmente, pela emergência crescente de novos espaços de interação social. Nos circuitos públicos pelos quais a música transitava no período, observamos que se alarga significativamente a rede das Casas de Ópera e, na esfera privada, surgirá o fenômeno da música realizada em sarau, sempre com a presença relevante de música e dança.

A música realizada na Casa da Ópera será a conseqüência evidente do fenômeno de afirmação de um novo espaço público profano de sociabilidade que, aos poucos, se libertou das balizas da cerimônia litúrgica e da festa religiosa. Se analisarmos no seu todo, é uma diversificação estética crescente das próprias práticas musicais que se fazem ora em um, ora noutro destes espaços.[397]

Essa complexa rede formada pela mescla de elementos do universo sagrado com o profano, que se configurou na Casa da Ópera, manteve sob controle os equilíbrios sociais num espaço em que, além da igreja, setores heterogêneos da população puderam se reunir periodicamente. A ópera se constituirá numa liturgia civil alternativa à igreja, e confirmará a aliança entre a monarquia esclarecida e o grupo intelectual e a elite endinheirada, administrando os contrastes sociais.

A documentação mais antiga encontrada até o momento, referente à construção de uma Casa da Ópera em São Paulo, encontra-se das atas municipais do ano de 1763. O documento é um despacho no qual a Câmara de São Paulo tentava embargar a construção da obra na rua São Bento, por julgar indesejável para o bem-público tal estabelecimento...

> passou um mandato para o alcaide desta cidade notificar a todos os autores da Casa da Ópera que estão fazendo na rua São Bento para que sábado que se contam vinte e cinco do mês de janeiro apresentem a ordem que tem régia de sua majestade para fazerem

---

Vista, São Gonçalo, do Pelourinho, do Rosário e da Freira; e em relação as praças eram: os largos de São Bento, do Rosário, de São Francisco, da Misericórdia, os pátios da Sé e do Colégio, e o campo de São Gonçalo Garcia" **(PORTO, 1992, p.27).**

[397] NERY, R. V. o*p.cit*., p. 11-12.

> a dita ópera tudo por requerimento do procurador do concelho por não convir ao bem comum desta cidade o fazer-se semelhante casa[398]

Constam como empreendedores do projeto João Dias Cerqueira, Luís Lopes Coutinho e Pedro Luís Seixas. Na sessão do dia 16 de março requereu o procurador, Joaquim Ferreira, que o Senado deferisse o pedido dos autores da Casa da Ópera, por se tratar de "bem comum ao povo e prejudicial à república e grande ofensa a Deus, que na dita Casa da Ópera se causa."[399]

Não conseguimos obter outras informações acerca dessa proposta do projeto de construção. É de supor que não teve sucesso a iniciativa progressista que alguns moradores tiveram de propiciar à população um novo espaço para atividades culturais. A documentação não faz referência a espetáculos na "casa da ópera" até a chegada do novo governador da Capitania de São Paulo, D. Luis Antônio de Sousa Botelho Mourão, o morgado de Mateus, em 1765.

A Casa da Ópera foi instalada "modestamente" no piso térreo do palácio do governo no Pátio do Colégio onde ficava o antigo colégio dos jesuítas, expulsos em 1759.[400] O austero colégio se converteria em Palácio dos

---

[398] ACSP – v. 14, p. 457.

[399] Idem, p. 469.

[400] SAVELLI, Mário. "A Casa da Ópera". São Paulo: Arquivo Municipal. Separata da Revista do Arquivo, n. 187, 1976, p.199. Há uma imprecisão das datas por parte de alguns autores no que se refere à instalação da Casa da Ópera em São Paulo. Savelli, assim como Antonio Barreto do Amaral **(AMARAL, 1979, p. 4),** relatam a instalação da "primeira sala de espetáculos piratiningana" no governo de morgado de Mateus. Affonso A. De Freitas, em seu livro "Tradições e Reminiscências Paulistanas", descreve a primeira casa de espetáculos àquela "datada do século XVIII" e situada à rua de São Bento, provavelmente se baseando na informação descrita na nota anterior. O fato é que ele apenas comenta que "houve também um teatrinho" no antigo pátio do colégio, não fornecendo outros detalhes da sua construção. **(FREITAS, 1978, v.8, p.129).** Há alguns autores, porém, que consideram a existência de uma Casa da Ópera somente a partir de 1793: Porto indica a sua instalação como sendo a do prédio da antiga Casa da Fundição, no pátio do Colégio, o qual "foi adaptado para servir como casa da ópera, entre 1793 e 1795." **(PORTO, 1992, p.31**) Em relação a essa data, Porto e Ellmerich aproximam-se bastante. Ellmerich escreve que a Casa da Ópera foi construída durante o governo de Bernardo de Lorena (1788-97) e sua inauguração se deu em 1793 e que a casa comportava "28 camarotes em três ordens e uma lotação de 350 lugares" **(ELLMERICH, RIHGSP, v. 71, p.63)**. Porém há uma lacuna de informação, por parte desses últimos autores, acerca dessas datas como sendo as demarcatórias da instalação do teatro em São Paulo. Elas não correspondem com a documentação comprobatória apresentada no próximo subitem do trabalho, que mostra a utilização da Casa da Ópera já no período do governo de morgado de Mateus (1765-1775). Concluímos que a primeira Casa da Ópera foi a instalada pelo governador de D. Luís Antônio de Sousa Botelho /Mourão em 1767, e a que se refere os demais autores foi a possível transferência da Casa da Ópera para a propriedade que fazia conjunto com a antiga casa da Fundição: "*Esta propriedade* [casa da fundição] *pelo*

Governadores recebendo Dom Luiz Antônio de Souza Botelho Mourão como o seu primeiro residente. Para sua instalação, o governador providenciou reformas necessárias à adaptação do edifício ampliando suas dependências conventuais. Em 1767 se empenhava

> Com grande força no excelente teatro que por direção de Sua Excelência se está fazendo em um dos quartos deste colégio com intento dever de se poderem abrir públicas as primeiras óperas na Páscoa futura, todo este povo está com grandíssima expectativa deste divertimento.[401]

As demais primitivas e sóbrias divisões do colégio foram transformadas em salões, alcovas, refeitórios, dependências domésticas, hospital, prisões, corpo da guarda, senzala, cavalariças e cocheiras.[402]

A transformação ocorrida no colégio foi criticamente descrita pelo bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição em 1776. Em ofício ao Marquês de Pombal, comentava que encontrou o "colégio arruinado e inabitável" em virtude do general D. Luis Antônio de Souza morar no seminário, e o colégio servir às oficinas da casa de fundição de ouro e de prata. Completa no ofício: "mais arruinado ficou o seminário em que morou, todo o tempo que ficou nesta cidade", cujas celas foram destruídas para servir, dentre outras funções, de "Casa da Ópera" e outras em armazéns".[403]

O documento acima, apesar do bispo não ter uma convivência tranqüila com o governador desde sua chegada em São Paulo em 1774, comprova os diferentes usos dados ao colégio. Usos que não se limitaram a transformar os espaços apenas em "armazéns", como escreve o bispo, mas também nas

---

*lado direito se divide na frente com a casa que lhe é contígua pertencente à Fazenda Nacional: pelo mesmo lado para a parte do fundo com a casa do Teatro, e a Casa da Moeda..."* (apud Amaral, 1979, p. 13)

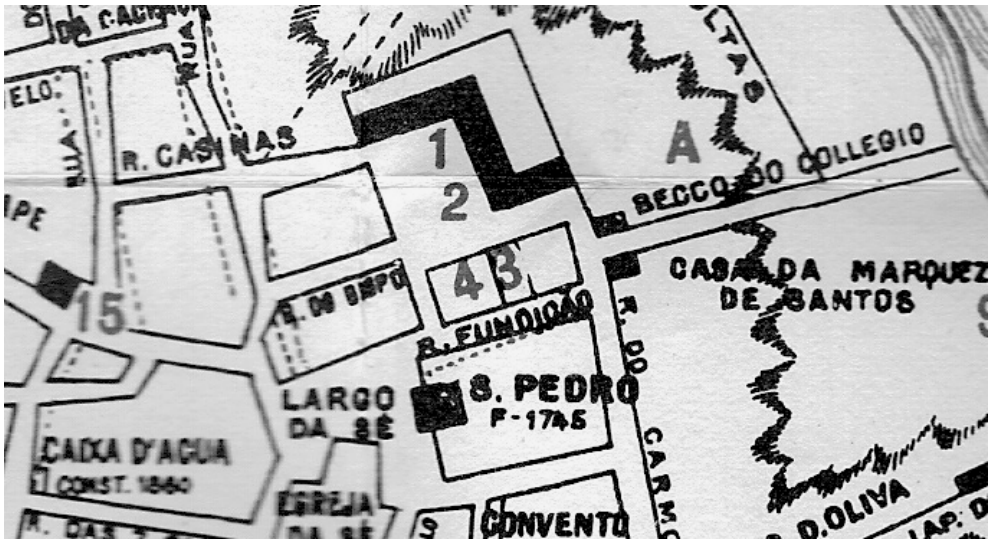
[401] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.23.

[402] MORAES, Geraldo Dutra. *A igreja e o colégio dos jesuítas*. São Paulo: Prefeitura do Município, 1979, p.42. Cf. DICK, Maria V. P. A. *op. cit*. p.359. A autora esclarece que o pátio do colégio passa a chamar-se largo do Palácio, denominação que persistirá até a restauração da igreja.

[403] AHU São Paulo, cx 7 doc.443 datado de 20 de março de 1776, SP. In ARRUDA, J.J. de Andrade (coord.). *Documentos Manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo*, catálogo I, Bauru: EDUSC , 2000.

diferentes funções que suas salas tiveram. Além da Casa da Ópera, instalada numa das salas do colégio, as demais foram utilizadas para salas de aula, em substituição às escolas dos jesuítas.[404] Nessas salas, e em outras escolas criadas pelo governador, os alunos continuariam a ter escolas públicas *de ler, escrever e contar*, ampliadas no seu número pelo bando de 1774."[405]

A primeira localização da Casa da Ópera junto ao palácio, e depois numa propriedade contígua a ele, como observamos na planta logo abaixo, contribui significativamente para entender o enfoque dado pelo governo ao significado desse espaço: o palácio onde habita o governador "é um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua auto-apresentação."[406]




Fonte: Planta histórica da Cidade de S. Paulo 1800-1874, por Affonso de Freitas. In: *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978. Na planta os números escritos pelo autor referem-se as seguintes localizações: 1) Colégio dos Jesuítas; 2) Igreja do Colégio; 3) Teatro da Ópera; 4) Antiga residência dos capitães-gerais.

---

[404] A expulsão dos jesuítas foi tão relevante para o governo da época, que foi ordenada a realização de festejos na cidade em comemoração a ocasião: "Era, porém, ordem geral, enviada pelo marquês de Pombal, primeiro ministro, para que em todos os domínios lusitanos fossem celebradas festas estrondosas com Te Deum, luminárias, divertimentos públicos pela supressão da Companhia de Jesus". **(CAMARGO, 1953, v.5, p.39).**

[405] DI - v. 33, p. 162. Bando para se abrirem Escolas Públicas, de ler, escrever e contar, e Estudos de gramática e grego.

[406] BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 (reimpr.), p. 29.

Em Balandier há uma interpretação interessante sobre o efeito do teatro/ópera na demonstração do poder pelos governantes. Ele considera que o poder de um governante é realizado e reforçado por meio da transposição e produção de imagens, também pela manipulação e organização de símbolos existentes numa cerimônia e apresentados para a sociedade sob forma de espetáculo.[407] Neste ponto, Burke e Balandier aproximam-se nas suas interpretações. Se for necessário estabelecer vínculos entre o governo e o povo, a utilização da transposição da imagem do governante, com toda a sua pompa, por meio de um drama, fica reforçada. Não foi por acaso a instalação do teatro primeiro numa das salas do colégio e depois vinculado ao palácio em que residia o governador em São Paulo.

SAN-DIM-DPH-SMC-PMSP

Nessa ilustração do final do século XIX, de autor desconhecido, vemos à direita da Igreja do Colégio um dos lados da Casa da Ópera. Fonte: Arquivo de Negativos da Divisão de Iconografia e Museus. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Foto nº 273E

[407] BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UNB, 1980, p. 7

O fato é que, no decorrer da sua história, toda cidade se fortaleceu por meio dos lugares aos quais pode ser atribuída uma função simbólica de poder, recebida por destinação, ou por conseqüência de algum acontecimento.[408] Em virtude da otimização desses lugares foram permitidas as manifestações do povo, assim como, patrocinar as figuras governamentais na colônia.

A imbricação existente em comemorar-manifestar-executar por meio de festas e música os acontecimentos de uma cidade, proporcionou aos meios espetaculares, seja o teatro ou a ópera, uma afirmação do poder local e uma visibilidade governamental. D. Luís Antônio não fugiu à regra. Estabeleceu ações estratégicas para efetivar a afirmação da figura do governador, assim como a do rei.[409] A glorificação da figura do novo governador passa a ser tão importante quanto a estratégia utilizada para incentivar o público a amar o soberano.

O governo do morgado de Mateus (1765-1775), portanto, iniciou um processo de práticas não existentes anteriormente que transporiam da igreja para o teatro um novo espaço de sociabilidade. Essa constatação é natural se atentarmos aos interesses políticos envolvidos na restauração da Capitania de São Paulo. No contexto cultural da cidade, a implementação de uma Casa da Ópera com todos os componentes relevantes para seu funcionamento e em especial a música, seguirá um modelo europeu vigente na época.

---

[408] Idem, p.11.

[409] A literatura de **BURKE (1997)** mostra a importância que já ocupava, há quase um século anterior ao período estudado no nosso trabalho, a imagem pública do rei Luís XIV no imaginário coletivo das pessoas que o cercavam. Burke descreve como a imagem da figura de um soberano, se projetou, no sentido metafórico, por meio dos textos, dos balés, das óperas, rituais de corte e por outras formas de espetáculo.

### 3.1.1 A Casa da Ópera no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão

O governador da recém-instaurada Capitania de São Paulo chegou a Santos em 23 de julho de 1765 e permaneceu nesta vila até 2 de abril de 1766. Logo ao chegar à vila de Santos, começou a reorganizar a tropa e as instalações militares do litoral. Durante sua permanência numa das principais vilas da marinha, ele teve uma intensa atividade em torno da preparação militar da capitania, e para estabelecer a divisão territorial entre São Paulo e Minas Gerais. Nesses trabalhos, demorou-se tanto que retardou em quase um ano a sua subida a São Paulo.[410]

Paralelamente a essas atividades administrativas, o governador registrou em seu diário acontecimentos festivos e sociais ocorridos nas vilas de Santos e de São Vicente, por ele presenciados. Esses dados nos indicam que, em meio a difíceis tarefas administrativas e políticas que o governador precisava cumprir, sua atenção voltava-se também para as práticas culturais locais, para os aspectos que dinamizavam e envolviam a comunidade. Um exemplo disso é a descrição da festa com "excelente música e belos instrumentos de rabecas, cravos e órgão". [411] Essa descrição nos fornece elementos importantes para o tipo de prática musical da época. Nota-se que a utilização de instrumentos, como o cravo e o órgão, nos propõe a realização de uma música polifônica.

O governador chegou a São Paulo em 7 de abril de 1766, no dia de Nossa Senhora dos Prazeres. Nascido em 1722, em Vila Real, no Solar de Mateus em Portugal, Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão era homem culto, afinado com as correntes do pensamento europeu. Em seu discurso de posse, deixa claro que viera restabelecer o "antigo esplendor" que a capitania já tivera.[412] Isso significava aumentar a população, projetar a urbanização, incentivar a agricultura, fortalecer o equipamento militar e fomentar a economia. Junto a essas coordenadas, o desenvolvimento cultural da cidade

---

[410] De acordo com Heloísa L. Bellotto a documentação principal para este período, constituída de cartas, está publicada em DI v.73, DI v.14, DI v. 65 e DI v.11. Cf. BELLOTTO, H. L. o*p.cit*. p 87.
[411] BN - MS - 21, 4,14, nº 2.
[412]Apud BELLOTTO H. L.. *op. cit.*,1979, p. 99

seria implementado, estabelecendo-se, de forma sistemática, as atividades artísticas locais.

Um cronista da época, Manuel Cardoso de Abreu, escreveu em 1796, que a cidade de São Paulo encontrava-se em plena decadência quando chegou morgado de Mateus. Situação que fora revertida, pois "a Capitania de São Paulo já pode florescer com a sua agricultura, exportação de seus gêneros"[413] As obras públicas haviam ficado estagnadas durante o período em que a capitania pertenceu ao Rio de Janeiro, situação que o governador modificou, segundo o mesmo documento: "ele enfim fez aperfeiçoar a cidade em edifícios."[414]

Evidentemente, todos esses objetivos revelavam a ótica iluminista do governo na época. Sua atenção voltada para as atividades artísticas locais foi motivada, sobretudo, pela percepção da carência cultural existente na cidade.

Ao que parece, estimulou movimentos artísticos que não se limitavam a representações dramáticas, música e dança. Observamos a descrição, no seu diário, da festa do dia de Ascensão com todos seus cortejos. Consta da descrição a apresentação de "várias obras poéticas com bela erudição."[415] Infelizmente, não registra o tipo de obra recitada para podermos compreender o que o governador entendia por "erudição". O fato é que, ao relatar que todas as apresentações foram muito aplaudidas "com grande gosto pelos paulistas", ele conferiu uma igualdade de gosto entre ele e a assistência.

Para realizar seu governo, D. Luís percebeu a necessidade de reforçar a elite local, formada pelos grandes proprietários e pelo alto clero, além de estabelecer relações com os comerciantes e as populações rurais. Para tanto criou espaços e condições para integrar todos esses grupos num sistema de governo, inclusive com os demais grupos que compunham a população, constituída por índios, negros e mulatos. O sistema proposto iria possibilitar, sobretudo através das festas, que todos se manifestassem, e a religião cristã seria fundamental para fortificar as normas morais.

---

[413]AESP – E115 71. *"Memória histórica da Capitania de São Paulo e todos os seus memoráveis sucesso, desse ano de 1531 até o presente de 1796",* p.160.
[414] Idem, p.160. Nesse "aperfeiçoamento" incluiria a instalação da Casa da Ópera.
[415] BN – MS - 21, 4,14, nº 2.

D. Luis Antônio de Sousa Botelho Mourão. Século XVIII, 3º quartel.
Fonte: Óleo sobre tela. FUNDAÇÃO CASA DE MATEUS Inv. 463.

O ritual cotidiano de piedade e religião daquela época, a disciplina e o autoritarismo existentes na acentuada formação militar de D. Luís, resultará numa imagem autoritária do seu governo.[416] E este temperamento, se de um lado servia da melhor forma à causa do centralismo, por outro, se chocaria inevitavelmente com a maneira de ser dos paulistas, e a partir de 1774, numa animosidade sistemática, com o terceiro bispo Dom Manuel da Ressurreição.

Por ser homem religioso, o governador promoveu contatos próximos com o clero local. Para ele, o espaço sacro era fundamental, argumentando que "sem missa não se pode[m] conservar os povos".[417] Criou laços de convívio social, estabeleceu uma rotina de peregrinação pelos espaços religiosos existentes na cidade, como mostra seu diário: "De manhã foi à missa do colégio", de tarde se dirigiu ao convento do Carmo, e depois visitou o "Provincial de São Bento, e com aqueles religiosos passou o resto da tarde até a noite"[418]

Durante todo o seu governo, D. Luís promoveu uma aproximação entre os espaços profanos e sagrados de sociabilidade. O seu convívio amigável com os religiosos, que integravam a elite local, é mostrado em muitas passagens de seu diário. Nesses relatos, constam jantares e conversas com pessoas "distintas" da cidade e com os religiosos, como ocorreu em maio de 1769: "Depois da missa veio o jantar com os religiosos".[419]

O convite aos religiosos para freqüentarem a Casa da Ópera constituía uma situação atípica daquela época, visando uma integração social entre as pessoas do espaço sagrado e as do espaço profano.

Há uma amostragem significativa de documentos que mostram o comparecimento dos religiosos às óperas. No seu diário, ele destaca as figuras importantes que foram ao evento, como é o caso, em 1771, da apresentação da ópera *Coriolano in Roma* à qual foram assistir "os prelados dos religiosos e o provedor juiz de fora."[420]

A instauração da Casa da Ópera pelo seu governo foi uma das primeiras ações culturais de políticas públicas praticadas em São Paulo,

---

[416] BELLOTTO, H. L. o*p. cit*. p. 65.
[417] DI, v. 23, p.418.
[418] BN – MS - 21, 4,15, nº 1.
[419] BN – MS - 21, 4,14, nº 3.
[420] BN - MS - 21, 4,15, nº 1.

sobretudo se aferirmos a função de tal estabelecimento, como cita Galante de Souza, em alvará de 17 de julho de 1771, determinando que se estabeleça

> teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não são permitidos, mas necessários.[421]

As atividades artísticas realizadas no novo espaço de convivência seriam, a princípio, abertas e gratuitas ao público. Para assistir à primeira ópera realizada no teatro, o governador convidou, em especial, as pessoas das "melhores famílias" e os religiosos. Em 06 de junho de 1767, dirigiu convite aos oficiais e às pessoas distintas da cidade com o propósito de "facilitar a civilidade":

> Levou [os oficiais e pessoas distintas] S. Exa. a ver a ópera que se representou a primeira vez no novo teatro, que S. Exa. mandou fazer em um quarto deste colégio, representou-se a ópera de Anfitrião e Alcmena, que serviu de grande divertimento para todos e deseja S. Exa., com estes meios, facilitar a civilidade, e a convivência destes povos.[422]

Com essa prática de convívio social, diagnosticamos que uma das conseqüências diretas para a música foi a mudança gradual ocorrida no gosto estético dos ouvintes. A mesma platéia que assistia à missa era chamada a assistir a ópera. Ao que parece, a rotina estabelecida por essas práticas de sociabilidade estendia-se à comunidade local. Atrelada ao calendário das festas da igreja, ela se fixava por meio das apresentações ocorridas nos diferentes espaços: de manhã todos seguiam para a igreja para assistir missa;

---

[421]Apud GALANTE de Souza, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, v.1, p.109.

[422] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho
Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.42.

à tarde poderia haver uma festa na praça em frente ao palácio do governo, ou uma procissão, e de noite, a ópera. Os elementos da música sacra coexistiam com os da música profana, e dessa mescla, provavelmente, resultariam novos conceitos estéticos do gosto dos ouvintes. Fator condicionante para que esse novo conceito estético fosse gradualmente projetado foi a utilização não raras vezes, dos mesmos músicos da igreja, no espetáculo da ópera.

Alguns documentos atestam o fato. Em 28 de janeiro de 1770, na festa de São Francisco, houve "missa cantada pelos músicos da ópera".[423] Outro, refere-se à festa de Nossa Senhora das Candeias, no mesmo ano, para a qual foi realizada uma missa cantada na igreja do pátio do colégio, e outra na do Carmo. Após participar da primeira missa, o governador dirigiu-se à igreja do Carmo para assistir a outra "entoada com toda a música da ópera."[424]

A festa de Nossa Senhora dos Prazeres foi celebrada "com toda a solenidade e grandeza" e no jantar público oferecido, esteve presente um frei, cujo nome não é citado, que após ter cantado de manhã a música da missa, "de tarde cantava a música da ópera."[425]

Outra referência à atuação dos mesmos músicos nas duas práticas musicais distintas, igreja e ópera, se encontra no documento do dia 22 de abril de 1771, uma "quinta feira maior". O governador fez seu percurso como de costume, passando pelas várias igrejas e capelas da cidade: de manhã pela do Carmo, depois foi a Santa Teresa e à Sé, terminando no mosteiro de São Bento, "onde assistiu aos ofícios das trevas que se faziam com os músicos da ópera."[426]

Ao que parece, essa semelhança de sonoridade que ocorria na igreja e na ópera, proporcionada pelo diretor da ópera e seus músicos, será interrompida com a chegada do novo bispo em São Paulo, no ano de 1774.

---

[423]BN - MS - 21, 4,15, nº1.
[424] Idem
[425] Idem
[426] Idem

Vista panorâmica da cidade no século XVIII, desde a igreja de São Bento até a igreja de S. Gonçalo. Destacando as edificações como as igrejas da Sé, São Francisco, do Carmo, o rio Tietê cortando a cidade, e ao alto as montanhas com a igreja da Penha. "**Dezenho por idea da cidade de São Paulo".** Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional - Map. I, 01, 05 / Rio de Janeiro. Fundo: Morgado de Mateus. Catálogo Arquivo de Mateus, p. 431 – n. 2486 data: [17--]

### 3.1.2 Conflito entre Igreja e governo

O relacionamento de D. Luís Antônio com o clero fora satisfatório até o ano de 1774, quando chegou D. Frei Manuel da Ressurreição. Durante todo o seu governo, ele se convencera de que o mais conveniente para São Paulo seria que a autoridade eclesiástica se restringisse aos vigários capitulares. Fato que se modificaria com o bispo D. Manuel da Ressurreição. Observa-se que, enquanto assim fora, tudo tinha se processado com a maior tranqüilidade e disciplina.[427]

Em 1765, quando o governador chegou à cidade de São Paulo, o padre Matias Álvares Torres era o mestre-de-capela da Sé. Para substituí-lo,em 1768, o governador chamou o músico baiano Antônio Manso da Mota, que teria uma escrita musical mais moderna e uma música de melhor "bom gosto" do que a do antigo mestre :

> Quando cheguei a esta capitania era mestre-de-capela o padre Matias Álvares Torres de idade de 70 anos, e conforme ela era também a música e a solfa. Com a minha chegada acudi da Bahia Antonio Manso e seus irmãos, todos professores de música, providos das melhores solfas de bom gosto do tempo presente. Ensinaram logo vários tiples e compuseram um coro que se podia ouvir.[428]

No ano de 1773, a direção da casa da ópera foi entregue ao mestre-de-capela Antônio Manso da Mota que teria seu salário aumentado, "como as festividades na cidade não dão lucros suficientes para se poder conservar um bom coro de música como o de Manso da Mota lhe ajuntei eu a direção da Casa da Ópera que já havia." [429]

O documento mostra que Antônio Manso utilizava instrumentos na composição da sua música, escrita pouco adequada ao gosto da época, porém do agrado do governador. Essa preferência estético-musical do morgado de

---

[427] BELLOTTO, H. o*p. cit*., p. 336

[428] AHU São Paulo, caixa 29 doc.2666. In ARRUDA, J.J. de Andrade. (coord). *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo:* Catálogo II *(Mendes Gouveia)*. Catálogo II (1618-1823) Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2002 . Apud DUPRAT, 1995, p.51.

[429] Idem

Mateus iria influenciar na modificação do gosto predominante na cidade, e provocaria um conflito com o novo bispo D. Frei Manuel da Ressurreição.

O terceiro bispo de São Paulo, D. Frei Manuel da Ressurreição chega a cidade em 1774 com o seu novo mestre-de-capela da Sé André da Silva Gomes, proveniente de Lisboa. Pouco mais de um mês depois de sua chegada, evidencia-se o começo de um conflito entre o bispo e o governador.

Em sua primeira missa realizada em São Paulo, no mosteiro de São Bento, o bispo apresentou música composta pelo novo mestre-de-capela, André da Silva Gomes, escrita para canto de órgão, sem mais instrumentos, da maneira como que era executada na Patriarcal em Lisboa. Para suprir a carência de vozes no coro que havia na igreja, pois o número existente seria insuficiente para substituir o volume proporcionado pelos instrumentos, o bispo D. Manuel da Ressurreição, mandou chamar algumas vozes extras, convocando os coreiros para cantar. O fato é que, como a música realizada em Lisboa, somente coro e órgão, seria executada por excelentes músicos da Patriarcal, o seu resultado era de alta qualidade, o que seria impossível de obter em São Paulo por causa do nível dos músicos locais. [430]

A crítica foi imediata por parte do governador: ”nesta cidade não há coreiros que possam imitar aquelas vozes” e, se referindo à boa música de Lisboa, lembra: “estas solfas s[ão] cantadas pelos excelentes músicos da Patriarcal.”[431]

Talvez essa crítica venha nos confirmar a hipótese da escassa quantidade de músicos residentes em São Paulo. Tal escassez pode ser detectada em alguns documentos que revelam serem as óperas executadas por gente de fora: “à noite houve ópera do velho Sergio, teve gente da terra e de fora para representá-la.”[432] Porém, o motivo principal da ferrenha crítica feita ao bispo seria a indisponibilidade do governador em modificar uma estética musical que durante anos, fora reforçada pelo seu governo. A proposta do bispo não era apropriada para a cidade:

---

[430] BN - MS - 21, 4,16, nº 4.
[431] Idem
[432] BN - MS - 21, 4,15, nº 1.

> Tem muita pouca aceitação esta música pelo povo depois de estarem acostumados à música da ópera que Sua Excelência tem procurado e está estabelecido nesta terra.[433]

Em outro documento, o governador sugere que o povo preferiria ouvir a música do antigo mestre-de-capela, Antônio Manso, e não a do atual. A música do referido mestre utilizava instrumentos musicais:

> Costumado o povo a ouvir música do Manso que lhe é mais agradável do que a música do mestre-de-capela da Sé, que é destituída de instrumentos, acontece que faltando na Patriarcal e em Roma faz a admiração de todos, e sendo substituídos por rapazes da terra sem voz, sem estilo, sem conhecimento de solfa, e sem ajuda de instrumentos, fica uma tal música que não se pode ouvir[434]

D. Luís Antônio coloca como característica de boa música religiosa o abandono do estilo *a capella*, ou seja, sem uso de instrumentos, o qual resultaria em um novo estilo de cantar. Régis Duprat aponta que esse novo estilo de cantar seria aquele que adotaria as características galantes na música da igreja "com abundância de floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, de constâncias rítmicas, do baixo", e essa tendência seria "repudiada pelos elementos mais conscientes e cultos do alto clero, como o terceiro bispo."[435] O governador considerava o cargo de mestre-de-capela da Sé, segundo o musicólogo, como acessório do cargo ocupado na ópera.

Desde 1766, quando chegou a São Paulo, o governador implementou um modelo de música dentro da igreja que teria instrumentos executados pelos músicos da casa da ópera. Para ele, essa nova proposta tornava a música mais bonita e ornamentada, agradando ao público ouvinte. Mudar esse gosto musical, vigente durante praticamente oito anos, não seria tarefa fácil de ser realizada.

---

[433] BN - MS - 21,4,16, nº4

[434] AHU São Paulo, caixa 29 doc. 2666. In ARRUDA, J.J. de Andrade. (coord). *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo:* Catálogo II *(Mendes Gouveia)*. Catálogo II (1618-1823) Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2002. Apud. DUPRAT, 1995, p. 52.

[435] DUPRAT, R. *op. cit*. p.52

Após a crítica recebida na sua primeira missa no ano de 1774, o bispo tentou modificar a sua proposta musical, pelo menos naquele momento. No dia seguinte, o governador combinou com o bispo ir à igreja escutar a nova música que seria apresentada. A fim de agradar a Sua Excelência, parece que o bispo retomou a música que era habitual na cidade. Caminharam juntos até a igreja e, ao entrarem no recinto,

> rompeu a música da ópera que estava pronta no Coro com todos os instrumentos, e lhe cantaram a oração *Ecce sacerdos Magnus* com admirável estilo que fazia uma excelente consonância.[436]

O agrado ao governador não deve ter durado muito. Um mês após esse episódio, num minucioso documento o governador descreve sua indignação com o novo bispo, ao mostrar que o diretor da casa da ópera, Antônio Manso, não tocava mais em nenhuma igreja "com o motivo de que era operário e mulato, e que a sua música era de violinos".[437] D Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão criticava o bispo que impusera uma pensão de dez tostões para que os mestres-de-capela de todas as vilas e freguesias pudessem tocar suas músicas, acarretando assim a exclusão desses mestres e obrigando-os a chamar o mestre-de-capela da Sé:

> O bispo passou provisões para mestres de capela de todas as vilas e freguesias, impondo-lhes a pensão de dez tostões na forma de provisão. E daqui nasce que ninguém se tem servido de tal mestre-de-capela e vendo-se os festeiros proibidos de chamar a música a seu arbítrio, e obrigados a chamar o mestre-de-capela da Sé, têm recorrido a diversos meios de se escaparem, uns fazendo cantar as suas festas nos conventos dos frades ou das freiras, e outros deixando de fazer as mesmas festas.[438]

---

[436] BN - MS - 21, 4,16, nº4.
[437] AHU São Paulo, caixa 29 doc. 2666. Apud. DUPRAT, 1995, p.51.
[438] AHU São Paulo, caixa 29 doc.2666. In ARRUDA, J.J. de Andrade. (coord) *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo:* Catálogo II 1618-1823) *(Mendes Gouveia)*. Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2002.

O governador argumentava que, desde o momento em que a nomeação do mestre-de-capela passou do governo civil para o poder eclesiástico, a qualidade da música tinha decaído em São Paulo. O músico escolhido pelo bispo, com certeza de que participaria em todas as festas, não se preocupava com a qualidade da música apresentada. A medida estaria

> favorecendo assim os seus afilhados que, fiados na proteção e favor que alcançam, não cuidam mais na música, e nunca a têm capaz, por terem a certeza e segurança de fazerem as festas todas[439]

Com o poder de nomear o mestre-de-capela, o bispo teria o pretexto de "governar o como e o quando se deve cantar nas igrejas [o bispo] passa por diversos meios a estancar os músicos e a tirar aos seculares a liberdade de poderem ter e conservar a música que quiserem."[440]

No ano de 1776, quando o governador deixa o cargo, o bispo não poupa críticas ao antigo governo, a começar pela escolha do local, o antigo colégio dos jesuítas, para instalação da sala de ópera. D. Frei Manuel da Ressurreição dirige um ofício ao secretário do reino, Sebastião José de Carvalho e Melo, marquês de Pombal no ano de 1776, no qual queixa-se do ex-governador de São Paulo, D. Luis Antônio de Souza Botelho Mourão. Responsabiliza-o pela destruição das celas do colégio dos jesuítas.[441]

Para fechar a análise desse primeiro momento da ópera em São Paulo, cabe-nos uma reflexão. Em todo o capítulo, procuramos descrever como o novo espaço da Casa da Ópera proporcionou uma afinidade entre a população, as elites dominantes e o governo. A utilização de uma casa de espetáculos na qual se realizavam, dentro de uma rotina significativa, óperas e teatro musicado, apontava, no mínimo, para um sincretismo religioso-profano.

Verificamos que até 1774 foi natural utilizar os mesmos músicos que atuavam num espaço sacro dentro de um espaço profano. Resta-nos especular se a utilização da mesma mão-de-obra, nos dois lugares se deve à

---

[439] Idem
[440] Idem
[441] AHU São Paulo, cx 7 doc.443 datado de 20 de março de 1776, SP. In ARRUDA, J.J. de Andrade (coord.). *Documentos Manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo*, catálogo I, Bauru: EDUSC , 2000

falta de músicos na cidade ou a migração para o novo espaço foi uma conseqüência da tendência das novas posturas iluministas que permitiam uma transposição do estilo de música profana para a igreja.

A iniciativa do novo governo de estabelecer o que chamaríamos hoje políticas culturais revela a procura da integração entre as diferentes raças, os diferentes instrumentos musicais, as diferentes possibilidades de se realizar uma música. Se, por um lado, essa “política cultural” chamasse a atenção e despertasse um gosto estético na comunidade, por outro lado daria imponência e suporte ao poder do governo. Evidentemente, essa postura do governador mostra sua aproximação a um estilo mais galante de música. É preciso invocar novamente Régis Duprat sobre o assunto e dizer que a estilística reputada por D. Luís Antônio se orientava para a adoção das características galantes na música de igreja, coisa que era rejeitada pelos membros conservadores da igreja.

A necessidade de se construir, simbolicamente, um ambiente no qual a população se sentisse representada nas manifestações festivas, sacras ou profanas, submetendo-no ao poder de um soberano, é uma constatação que não pode ser desvinculada da questão estritamente estilística do gosto musical da época.

### 3.1.3 A Ópera: sua música e seus operários

Para iniciar o assunto da música de ópera em São Paulo, faz-se necessário nos remetermos à chegada do governador ao Rio de Janeiro no ano de 1765. O seu primeiro contato com a colônia parece ter provocado uma boa impressão ao capitão general. Lemos em seu diário que foi bem recebido pelo vice-rei, elogiando as várias óperas a que assistiu na cidade.

> recebendo parabéns da vinda, o Sr. Conde tinha mandado preparar a ópera, e conduzindo ao Sr. governador se divertiu vendo representar "Precipício de Faetonte", com excelente música e danças[442]

A ópera "Precipício de Faetonte" é uma das obras do músico, nascido no Rio de Janeiro, Antônio José da Silva, conhecido como o "Judeu".[443] Suas óperas fizeram sucesso em Portugal e algumas delas foram encenadas no Brasil, sendo muito populares. [444]

Durante sua curta permanência na cidade do Rio de Janeiro, outras óperas encenadas mereceram destaque do governador. Suas descrições das óperas assistidas nos fornecem um significativo material que ilustra o dinamismo cultural existente na cidade do Rio naquele período. Nova ópera foi encenada numa sala do palácio do vice-rei, e o governador descreve que as 28 cadeiras existentes não eram suficientes para o público. Era dia 23 de

---

[442] BN - MS - 21,04,14, nº 1

[443] Antonio José da Silva nasceu dia 8 de maio de 1705 no Rio de Janeiro. Seus pais, os cristãos-novos, João Mendes da Silva, advogado e poeta, e Lourença Coutinho, foram denunciados em 1712 e obrigados a irem para Lisboa com seus filhos, num total de três. Em Lisboa, Antônio José da Silva freqüentou o curso de Cânones na Universidade de Coimbra. Em 1733, estreou sua primeira ópera no Teatro do Bairro Alto "Vida do grande D. Quixote de la Mancha". Compôs mais sete obras: "Esopaída ou Vida de Esopo", "Os encantos de Medéia", "Anfitrião ou Júpiter e Alecmena", "O Labirinto de Creta", "As Guerras do Alecrim e da Manjerona", "Variedades de Proteu" e "Precipício de Faetonte". Após longo processo, acusado pela Inquisição, morreu queimado em 1739, aos 34 anos. Suas oito obras foram publicadas em 1744 por Francisco Luís Ameno, em "Teatro Cômico Português". *<htpp:// purl.pt/922/1/cronologia.html da Biblioteca Nacional de Lisboa>, consultado em 05/02/2007*.

[444] A ópera "Precipício de Faetonte" em 3 atos de 1738. foi encenada pela primeira vez no teatro do Bairro Alto, em Lisboa, em janeiro de 1738, quando o autor já se encontrava preso pela inquisição In: DINES, Alberto; ELEUTÉRIO, Victor. *O judeu em cena: El prodigio de amarante/ o prodígio de Amarante*. 1ª Edição bilíngüe e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p.61-67.

junho de 1765, “e neste dia se representou *Dido Abandonada*, com excelente música e danças.[445]

Óperas conhecidas do repertório português, como as denominadas “Sirio reconhecido”, “Alexandre na Índia” e “Adriano na Síria”, foram todas descritas no diário de D. Luís Antônio como óperas presenciadas por ele.[446] Essas óperas, na sua maioria, teriam texto do libretista Metastasio (1698-1782). Nota-se que a escolha dos temas em Portugal e conseqüentemente utilizados no Brasil, não era casual. O texto de *Alessandro nell’Indie*, por exemplo, exalta um rei colonizador, e foi ela, com a música de David Perez, que estreou o Teatro do Tejo, em 1755.[447]

A utilização da temática oriental nos títulos das óperas se configurou numa forte tendência do século XVIII. Ao que parece, essa tendência impregnou o gosto do público europeu e não pode deixar de ser indiferente aos compositores portugueses, ou que residiram em Portugal, daquela época. A predominância de compositores italianos durou toda a segunda metade do século XVIII. Para os ouvintes, fosse nos teatros de corte ou nos teatros públicos, ficou uma certa familiaridade com o estilo e com os compositores que vinham sendo tocados e ouvidos, pelo menos desde 1736, em Lisboa.[448]

Sabemos que nessa época em Portugal predominava o gosto musical, lírico e religioso, pelas composições do músico napolitano Davi Perez. (Nápoles 1711 - Lisboa 1778). O compositor chegou a Lisboa em 1752 e

---

[445] BN - MS - 21, 04,14, nº 1

[446] Idem

[447] Mário Vieira de Carvalho, do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade de Nova Lisboa, ressalta a importância de outras óperas “orientalistas” como o caso da tragicomédia *D. Afonso de Albuquerque em Goa,* cuja música é de Frei Manuel de Santo Elias e foi representada no Teatro do Ouro em 1772; e a ópera bufa *Lindame e Dalmiro,* com libreto de Gaetano Martinelli e música de João Cordeiro da Silva, representada no Teatro da Ajuda em 1789. CARVALHO, Mario Vieira de (coord.). **"** O Orientalismo na Música"**,** in *O Orientalismo em Portugal.* Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos, Câmara Municipal do Porto, Ed. Inapa 1999, p. 240-265

[448] Segundo Maria Alice Volpe os temas de *Dido Abandonada, Artaxerxes e Alexandre na Índia* receberam várias versões músico-teatrais por diversos libretistas e compositores. Dos italianos que viveram em Portugal e compuseram música para os libretos de Metastasio podemos citar os nomes de Gaetano Maria Schiassi (Bolonha 1698-Lisboa, 1754), em 1736 teve sua ópera *Alessandro Nell’Indie* encenada na Academia da Trindade de Lisboa; e Artaxerxes teve sua estréia em Lisboa em 1737. Rinaldo di Cápua (Cápua ou Nápoles, c. 1705 – Roma, 1760); viveu em Portugal de 1740 a 1742 e nesses anos compôs óperas apresentadas em Lisboa. Annibale Pio Fabri (Bolonha 1697 – Lisboa –1760) apresentou suas composições entre 1740 a 42 no Teatro Novo da Rua dos Condes, em Lisboa. (**VOLPE, DUPRAT, TONI)** 2000, p.53-55). Cf. BRITO, 1989, p. 11,16,19, 43 ,130 e 131.

tornou-se diretor da Patriarcal, assim permanecendo até a sua morte. Outro compositor que influenciou a música portuguesa foi o napolitano Niccolò Jommelli (Aversa 1714 – Nápoles, 1774). A obra do compositor, que também foi contratado por D. José I para trabalhar na corte, apresentava características estilísticas neoclássicas.[449]

Entre os anos de 1752 a 1765, período anterior à chegada de D. Luís Antônio ao Brasil há nos principais teatros de Lisboa apresentações operísticas com influência napolitana de compositores como Niccolo Piccini, Antônio Mazzoni, dentre outros.[450]

Não obstante haver obras de compositores portugueses foi o repertório dos compositores italianos que sobressaiu e prevaleceu. Evidentemente, ele se refletirá nas escolhas das obras que serão executadas no Brasil. Entre os anos de 1752 e 1765 nota-se a predominância de obras do compositor David Perez: um total de 11 obras. A participação dos compositores portugueses de óperas começará a ser significativa somente mais tarde, entre os anos de 1782 e 1793. Obras dos compositores João de Souza Carvalho, Jerônimo Francisco de Lima, João Cordeiro da Silva e Pedro Antônio Avondano aparecerão com mais freqüência somente a partir do final do século XVIII. Marcos Portugal, que viria a ser a referência do estilo italiano no Brasil, surge somente depois de 1790.

D. Luís Antônio, ao se instalar em São Paulo, encontrou uma realidade diferente daquela observada no Rio de Janeiro. Naquela época a capitania havia acabado de se restaurar e a cidade de São Paulo possuía um acanhado desenvolvimento cultural. Para o governador novas estratégias de ação poderiam auxiliar no seu desenvolvimento, entre elas a instalação da ópera.

Para esse fim, o governador incentivou as atividades culturais de São Paulo e em especial as atividades da Casa da Ópera, não obstante suas apresentações não serem de uma periodicidade rigorosa. Esse local, no começo, se estruturaria com o apoio pessoal do próprio governador, como ele

---

[449] Brito observa que o contato de Jommelli com a corte portuguesa, provavelmente começou com o libreto C*omponimento drammatico rappresentato in musica* para o aniversário de D. José I, com a música escrita por Jommelli, no ano de 1751. **(BRITO, 1989, p.38-39**). Os libretos de Metastasio sobre *Artaxerxes, Alessandro nell'Indie e Didone Abbandonata* também foram musicados por Niccolò Jommelli, porém cópias dessas obras só foram enviadas para Portugal no ano de 1768. Cf.VOLPE, 2000, p.55-56.

[450] BRITO, M. C. *op. cit*., p. 27- 45.

próprio relatou: “isso mais é um divertimento que eu conservo quase todo à custa da minha bolsa, do que uma Casa de Ópera formal e fomentada pelo povo.”[451]

Não há registro de óperas compostas no Brasil no século XVIII. Geralmente, as fontes indicam apenas o título da ópera, poucas vezes o autor do libreto, e nunca o autor da música. Os títulos de ópera desse período são muito variados porém somente um pequeno número deles foi explorado por diversos compositores.

Os títulos das óperas apresentadas na cidade do Rio de Janeiro, em 1765, configuram um repertório comum a Brasil e Portugal. As óperas encenadas no Brasil, comparadas às produzidas pelos compositores ligados à Corte de Lisboa, apresentam uma interligação: todas as representações brasileiras são precedidas, cronologicamente, por uma encenação com o mesmo título na metrópole.[452] Isso não significa que a música executada em Portugal fosse a mesma tocada no Brasil. Obras como *Alexandre na Índia,* encenada nas cidades de Cuiabá e do Rio de Janeiro, provavelmente, recebeu adaptações locais conforme os recursos e as condições dos músicos de que a cidade dispunha. A obra executada em Portugal em 1744, de Davi Perez, foi composta para ser executada pelo cantor sopranista Caffarelli, que para a época possuía excelentes recursos técnicos vocais. Obviamente, um cantor no Brasil com a mesma técnica de Caffarelli seria muito difícil.

Sobre as adaptações da estrutura musical que as óperas sofreriam, aqui na Colônia, os documentos nos fazem supor que, pelo menos dessa adaptação operística, haveria uma produção local de entremezes.[453] Não é raro encontrarmos um único nome para denominar uma representação musical, o que nos leva a questionar se o nome indicado não se referiria ao tema da ópera, ao invés da sua autoria. Em 16 de julho de 1772, o governador assistiu, do seu camarote acompanhado pelos religiosos do mosteiro de São Bento, uma ópera denominada *Chiquinha,* como descreve no seu diário: “À noite representou-se a ópera de *Chiquinha*[...]” Outros nomes são descritos

[451] ARRUDA, J. J.A (coord). o*p.cit*., caixa 29, doc. 2666.
[452] MAMMI, o*p.cit.*, p.41.
[453] Entremez significa um drama pequeno, que se apresenta entre os atos da comédia, ou tragédia, e talvez depois da comédia ou tragédia. **(SILVA, 1813, p.716).** O entremez é assunto do subcapítulo do nosso trabalho, p. 171 e seg.

dessa maneira, no dia 25 do mesmo mês: assistiu a "ópera que à noite se representou, a de Pascoal"; e no dia 30 de agosto, na festa a Nossa Senhora da Lapa, "à noite representou ópera de Velho Sérgio com muita aceitação."[454]

Os nomes que o governador aponta nos sugerem a autoria dos textos que poderiam ser, não de óperas como denominados, porém atos mais curtos, com a finalidade de divertir o público. Nomes como "Chiquinha", "Pascoal" e "Velho Sérgio", este último repetindo-se em diversos documentos, não são nomes de referência para músicos ou compositores de óperas ou libretos na historiografia musical brasileira.

A primeira ópera do "Velho Sérgio" remonta a 1770, no dia 25 de janeiro:

> Dia de conversão de São Paulo. Houve missa e procissão, ao final beijou as mãos do capitão [..] À noite se representou a ópera do Velho Sérgio com muito aplauso de todo o povo pela graciosidade com que a executaram os representantes[455]

Notamos que após três dias, na festa de São Francisco, o programa foi o mesmo: "À noite repetiu-se a ópera do Velho Sergio com o mesmo concurso [de] aplauso do povo desta cidade."[456]

A vida de São Francisco, aliás, foi retratada em ópera no ano de 1768. Os "Triunfos de São Francisco" foi o título da ópera montada em São Paulo que agradou muito os assistentes:

> Representaram com muita propriedade e cantaram com excelente estilo, a orquestra estava muito cheia de instrumentos, e os camarotes e a platéia de gente, ficaram todos muitos satisfeitos e com desejo de que se repetisse.[457]

Devido ao sucesso da apresentação, houve na verdade repetição:

---

[454] BN – MS - 21, 4,15, nº 2.
[455] BN – MS - 21, 4,15, nº 1.
[456] Idem
[457] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p 112.

> À noite repetiu-se a ópera dos "Triunfos de São Francisco", com muita mais gala e perfeição por estarem já mais exercitados, esse distinguiu-se muito as figuras, cada uma no seu caráter, especialmente o Lacaio com suas engraçadas árias. [458]

Provavelmente, a carência de se obter partituras seria o motivo da repetição do mesmo espetáculo na cidade. Muitas vezes o próprio público pedia a repetição da ópera, como no caso descrito acima, mas em outras, todavia, o excesso de repetição provocava o desagrado do público. Esse, já acostumado com a novidade e com a diversão propiciada pelo entretenimento de ir ao teatro, usava do direito de reclamar, de exigir e de assistir às óperas. Um documento de 1771 confirma a indiferença em relação a óperas repetidas na cidade: "representou-se a ópera do Velho Sérgio que acudiu muita pouca gente por se ter representado muitas vezes."[459]

Observando a importância social de se assistir a óperas no teatro, em virtude de uma rotina de apresentações propiciada à cidade, e também a evasão de público quando se repetia em demasia uma mesma ópera, o governador resolveu criar condições para uma produção razoável de óperas que atendesse à demanda local. Isso nos leva a supor a necessidade e a dificuldade do governador em adquirir novas partituras para demanda local.[460]

A questão de se encenar mais óperas na cidade pontuava um novo problema para ser resolvido: a questão do pagamento aos operários que as produziam. [461] A falta do pagamento aos operários da Casa da Ópera poderia resultar na falta de profissionais para continuar o seu funcionamento.

Para resolver as duas questões, o governador vê como saída o estabelecimento de assinaturas para os camarotes da Casa da Ópera na cidade de São Paulo. Com essa medida, promove em São Paulo a situação

---

[458] Idem, p.113.
[459] BN – MS - 21, 4,15, nº1.
[460] O musicólogo Rui Vieira Nery, em palestra ministrada em agosto de 2006 no IEA/USP, revelou a existência de um documento no diário de morgado de Mateus comprovando o envio do então diretor da Casa da Ópera, Antônio Manso, ao Rio de Janeiro em busca de novas partituras. Esse documento provavelmente se encontra na Casa de Mateus em Portugal e infelizmente não constava do maço de documentos que solicitamos ao arquivo da instituição. In: <*http://www.iea.usp.br/iea/online/midiateca/videonerymorgado060828.html*>
[461]FARIA, Eduardo de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, 1849. O termo operário para designar *pessoas que trabalhavam na casa da ópera* é encontrado em outros documentos e parece ser um termo usado na época.

inédita de atrelar a compra de assinaturas pelo público a uma produção significativa de óperas. Em setembro de 1772, o fato é relatado:

> Acabaram os operários de completar 30 óperas que tinham prometido fazer aos partidistas [pretendentes] dos camarotes por um ano, e não pagando uns os partidos que tinham ajustados e outros deixando os camarotes não os querendo alugar mais, ficando por este ano impossibilitados os operários de poderem continuar nessa terra. [462]

A realização de 30 óperas num ano, as quais seriam encenadas aos domingos, é uma quantidade considerável para a cidade de São Paulo, que vinha de uma modesta vida cultural até meados dos setecentos. Dessas 30 óperas encomendadas, oito seriam obrigatoriamente novas:

> E vindo se valer de Sua Excelência mandou o dIto Senhor e pelo Juiz de Fora formalizar um papel na forma que se pratica nas capelas do Rio de Janeiro determinando que os operários seriam obrigados a fazer 30 óperas dentro de um ano das quais 8 seriam novas e que estas fossem feitas nos domingos à noite principiando no inalterável ponto das 8 horas ainda que Sua Excelência se não achar no seu camarote.[463]

A imposição do estabelecimento de uma rotina fixa de óperas, da mesma maneira que se praticava no Rio de Janeiro, nos sugere um esforço do governador em condicionar as pessoas ao hábito de irem a ópera. O “convite” para adquirir a assinatura das óperas foi direcionado, evidentemente, às pessoas mais abastadas da cidade, que concorreriam com dinheiro para obter um camarote permanente dentro da Casa da Ópera:

[462] BN – MS - 21, 4,15, nº 2.
[463] Idem.

> Seguido no mesmo papel os números de todos os camarotes e preços, mandou convidar a todas as principais famílias que escolhesse de cada um dos camarotes qual quisesse, e que fossem assinando o mesmo papel para pagarem em 3 quartéis no ano o imposto do mesmo camarote. Além disto determinou que se alistassem num papel todas as pessoas de negócio e bem estabelecido na terra para terem na platéia um lugar certo dando por 5 patacas[464]

Ao que parece, nem todas as pessoas aceitaram a cobrança da taxa sem queixa, porém a maioria decidiu acatar a ordem: "vendo todos esta resolução de Sua Excelência e o gosto que faria na conservação da Casa da Òpera, uns por gosto, outros por obséquio, outros por medo, aceitaram os partidos".[465] Desta maneira, os operários ficariam estabelecidos com melhores condições de trabalho.

A persuasão para se comprar a assinatura dos camarotes é observada num relato no qual um morador gostaria de se eximir dessa obrigação. Ele expõe ao governador "as razões que tinha para não querer o camarote na Casa da Ópera, mas atalhando-lhe Sua Excelência em algumas palavras que ele não pode fugir e aceitou, ficando muito satisfeito."[466]

Nesse mesmo ano, o governador concluiu pela necessidade de designar um diretor para a Casa da Ópera a fim de que pudesse acompanhar a execução das óperas, o que revela um rigor em relação ao cumprimento das óperas previstas para aquele ano,

> O divertimento das óperas, praticado hoje em a maior parte das capitanias deste Brasil, nem pode continuar, nem subsistir, sem haver diretor que dê providências as inúmeras faltas que de contínuo sobrevêm aos que entram neste exercício.[467]

E seria dada ao diretor nomeado, José Gomes Pinto de Moraes, juiz de fora da vila de Santos, liberdade para agir com firmeza caso não se

---

[464] Idem
[465] Idem. Grifo nosso
[466] BN – MS - 21, 4,15, nº 2.
[467] DI - v. 33, p. 79.

aprontassem as “óperas estabelecidas”, dando-lhe autonomia para prender os músicos e atores que não realizassem o trabalho proposto:

> Fazer aprontar nos dias determinados as óperas estabelecidas, nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumpram as suas ordens e ele os pode mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário castigá-los.[468]

O documento mostra uma atitude mais rígida em relação aos operários. Não se admitiria displicência da parte dos músicos e atores em relação a suas atuações profissionais.

A questão de se produzir mais óperas na cidade com a assinatura dos camarotes e um diretor para acompanhar a produção das óperas, nos aponta alguns aspectos a serem destacados. O primeiro mostra a resolução do problema da falta de dinheiro para pagar os operários da ópera, criando-se um novo mecanismo: a ópera passa a ser paga pelo Estado e pela população por meio das assinaturas de camarotes. Outro aspecto se refere à promoção de assinaturas na cidade, reprodução de uma ação incentivadora da cultura que já ocorria em outras cidades brasileiras, como no Rio de Janeiro e na Bahia, e já estava estabelecida como procedimento normal nas cidades européias. Naquela época, segundo Lorenzo Mammi, media-se a mobilidade social de uma cidade européia pela lista de assinantes de seus teatros, pela estabilidade de sua situação política, pela tranqüilidade ou turbulência de suas temporadas líricas.[469]

Se comparada a outros centros urbanos como Rio de Janeiro e Bahia, a cidade de São Paulo apresentava uma produção operística modesta e amadora. Na sua busca pela reorganização cultural da cidade de São Paulo e para levar a efeito seus planos, Machado Oliveira observa que D. Luís Antônio

---

[468] Idem
[469] MAMMI, o*p. cit*., p.38

adotou a estratégia, perante o governo português, de elogiar os paulistas, fornecendo informações lisonjeiras a seu respeito.[470]

Esse elogio é observado em vários documentos ao descrever a execução da ópera, fez comentários sobre os operários que nela trabalhavam: "representou-se a ópera de *Clemencio de Tito* [A Clemência de Tito] então representaram os operários, com toda a perfeição para fazerem o gosto de Sua Excelência."[471] Ou em relação à apresentação: "repetiram os curiosos a ópera intitulada =o mais heróico segredo = esteve o ato muito brilhante"[472]

Referências sobre o pagamento ao mestre da ópera são raros. Em 1774, encontramos um documento que comprova o pagamento ao mestre da ópera em dinheiro pelo cumprimento das festas: "De tarde passou a Junta fez pagar ao mestre da música da ópera as festas deste colégio".[473]

As milícias estavam sempre envolvidas com a organização da festa. Nomes de capitães, coronéis e sargentos eram indicados para assumirem os divertimentos, nos dias em que esses ocorressem.

> Por motivo da festa do Corpo de Deus se reúnam na capital os milicianos, e outros povos de muitas vilas, conseguindo-se com isto o fim de se fazerem mais plausíveis, e mais públicos os nossos festejos, que esperamos serão do agrado do nosso augusto príncipe.[474]

Não obstante haver na literatura relatos que demonstram a incumbência das milícias de realizar cavalhadas e encamizadas, parece-nos que lhes era atribuída, muitas vezes, a produção de óperas. Em 1808,

---

[470] OLIVEIRA, J. J. Machado. *Quadro histórico da província de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978, p.163.
[471] BN – MS - 21, 4,15, nº1.
[472] BN – MS - 21, 4,14, nº4.
[473] BN – MS - 21, 4,16, nº4.
[474] RGCSP- v. 12, p. 529.

> o corpo da legião se encarrega de dar ao público três ou quatro noites de óperas com aquele luzimento que se deve esperar destes fiéis, e agradecidos defensores da Pátria.[475]

Cabe-nos especular, o que seria "se encarregar" de dar ao público óperas. Obviamente, caberia a eles manter a ordem local, e garantir que os operários as representassem. Talvez fossem eles os responsáveis por "recrutar" artistas? Infelizmente não podemos confirmar essa hipótese, porém, o fato é que integrantes do corpo das milícias trabalhavam no espetáculo. Citações com referência a sargentos e soldados, ora atuando, ora tocando, não são raras na documentação. Isso nos leva a supor que tanto a produção como a execução das óperas constituía uma das funções dos destacamentos militares.

Desde 1769 há notícias da participação de soldados e sargentos em óperas em São Paulo. Naquele ano, realizou-se uma ópera descrita como sendo a "de Ernesto e Artabano" intitulada "O mais herói[co segredo]" representada pelos sargentos e soldados deste destacamento."[476] O título "O mais heróico segredo" refere-se à conhecida comédia de Metastasio, "Artaxerxes", na qual se retrata a vida desse rei .

A ocupação dos quadros das milícias em atividades operísticas corrobora a tese da carência de profissionais da área naquele tempo. Fato interessante ocorreu em 1771, entre um soldado e o mestre da ópera, Antônio Manso. O desentendimento acarretou a prisão de ambos.

> Logo de manhã, passando pelo pátio deste palácio o mestre de ópera Antonio Manso lhe saiu ao encontro um soldado pago deste destacamento.[...] Chegando ao dito operário lhe disse que não fosse atrevido em andar falando na sua pessoa nas óperas, respondendo-lhe o dito operário que semelhantes razões as fosse ter com o lacaio da ópera. A isto despediu o dito soldado uma bofetada na cara do operário, querendo este tirar o espadim acudiu logo a guarda e os levaram presos.[477]

---

[475] DI – v.58, p. 260.
[476] BN - MS - 21, 4,14, nº 4.
[477] BN - MS - 21, 4,15, nº 1.

Após saber do ocorrido, o governador mandou soltar o operário, homem que julgava muito divertido, e mandou por no tronco o soldado "atrevido".

No levantamento sobre as atividades musicais realizadas na Casa da Ópera, um dos documentos mais significativos consultados é o que se refere à festa de 1770 para a mudança do altar de Sant'Ana.[478] Ele contém uma detalhada descrição da ópera encenada na cidade e do cortejo nos festejos que se fizeram por vários dias.[479] Graças a esse documento, rico em descrições minuciosas e com referências às atividades artístico-musicais, dispomos de muitos elementos simbólicos que envolveram o evento, no qual a música teve um papel fundamental para unificar os fatores sacros e profanos do festejo.

No palco, montado na igreja do colégio com as colunas revestidas de sedas, dividiram-se os músicos em dois grupos, um de música sacra e outro de música profana, que se apresentavam ora alternando-se, ora dividindo o palco:

> No domingo 19 estava a igreja deste colégio adornada por dentro de varandas revestidas de muitas sedas, que se mandaram fabricar sobre colunas de madeira, pelas quais se repartiu a música da Sé, e da Ópera, e todos os músicos, que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais.[480]

---

[478] Sobre o conteúdo literário desse documento, consultar: Yeda Dias Lima "O festejo público de 1770 em São Paulo". Tese de mestrado. França: Universidade de Provença, 1973. Consultar também: Helle Alves, no artigo "Poetas religiosos de 1770" – *O Estado de S.Paulo*, Suplemento literário 26/11/1960. No artigo, ele cita Manoel Alves da Silva como compositor de uma canção sobre a festa: "*O padre Manoel Alves da Silva, na época vigário da vila de Santos, escreveu uma canção sobre as festividades*" p.4 . Não conseguimos, obter outras informações que comprovem essa informação.

[479] IEB- *Relação das festas públicas que na cidade de São Paulo fez o Ilmo. E Exmo. Senhor governador e capitão general d. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão Governador e Capitão General dita Capitania com a ocasião de colocar a Imagem da Senhora Santa Ana em capela nova, que mandou fazer na Igreja do Colégio desta cidade, em que reside: cuja celebridade se fez no dia domingo 19 de agosto de 1770, que é justamente dia de São Joaquim, e São Luis Bispo, prolongando-se a mesma festividades com o motivo de fazer anos no dia terça-feira 21 do mesmo mês o Sereníssimo Senhor Dom José Príncipe da Beira, e no sábado seguinte ser dia de São Luis, Rei de França, santo de quem tem o nome o mesmo Excelentíssimo Senhor General, e ter felizes notícias dos grandes descobrimentos, e conquistas do Tibaji* . Ano 1770. Coleção João Fernando de Almeida Prado - Ms 39

[480] Idem

Essa informação nos sugere que, para a realização dessa festa, outros músicos foram contratados para ampliar o quadro necessário para a execução da música.

No final do terceiro dia dessa comemoração, ocorreu a apresentação de uma loa "em que competia Marte e Minerva sobre quem havia de louvar primeiro as heróicas ações de Sua Excelência; e por fim vencia a deusa dessa cidade em dar os louvores".[481] Apresentaram a comédia "Mais vale amor que um reino", ópera do libretista Metastasio, conhecida por *Demoofonte em Trácia.* Ao término "houve bailes e entremezes, e se acabou a festa pelas duas para as três horas depois da meia-noite."[482]

Por fim, realizou-se outra ópera no último dia dos festejos "que representaram os operários com excelente música tendo-se escolhido por melhor a de *Coriolano em Roma*." Essa é a única ópera que o pesquisador Vasco Mariz aponta como tendo sido representada em São Paulo "em 1770, cantava-se em São Paulo uma ópera de Caldara."[483] O autor refere-se à ópera "Caio Marzio Coriolano", composta por Antonio Caldara.

A historiografia musical consagra dois compositores que musicaram o libreto do Coriolano. Antonio Caldara, compositor nascido em Veneza em 1670, que estreou a referida ópera em 1717 em Viena; e Attilio Ariosti, compositor nascido em Bologna em 1666, que apresentou em Londres, no ano de 1723, sua primeira ópera "Coriolano". Não há comprovação se seria a ópera de Caldara a realizada em São Paulo, apesar de ser a mais conhecida e representada. Porém, como já dito qualquer uma das músicas que tenha sido utilizada, sofreu, provavelmente, adaptações na sua execução.

Dentre os pesquisadores que escreveram sobre a música em São Paulo Régis Duprat já apontava a ocorrência de óperas na cidade.[484] Bruno Kiefer não menciona sequer a palavra ópera na sua descrição sobre a música em

---

[481] IEB. o*p. cit*. MS 39..
[482] Idem.
[483] MARIZ, V. *op. cit.* p.40.
[484] DUPRAT, *op. cit,* 1995, p.50-51.

São Paulo; Mário de Andrade só a cita ao falar da Academia Imperial de Ópera no Rio de Janeiro, já no período imperial.[485]

No documento da festa de Sant'Ana de 1770, há referência à presença de músicos de várias especialidades e de diferentes lugares, o que nos leva a supor que alguns seriam provenientes de outras vilas: "os músicos que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais." [486]

Reunir músicos de outras cidades para realizar as festividades locais parece-nos ser um procedimento comum naquela época. Se não houvesse operários disponíveis havia que recorrer às vilas vizinhas. Nessa questão, as de Minas Gerais parecem ser as preferidas pelo governador. Como foi o caso na vila de Taubaté, quando em 1771 o capitão-mor da cidade, Leão Bento Lopes, recebeu carta com "a vontade do excelentíssimo senhor general para virem a música e operários de Minas" para realização da festa do Senhor Bom Jesus.[487] Viriam "três sujeitos todos moradores de Minas Gerais" que tinham proposto "mostrar comédias bizarras de festas, trazendo também músicos e operários da vila de São João Del Rey."[488]

Outra vila mineira citada nos documentos é Boipendi (hoje Baependi), da qual viriam operários para a ocasião da festa. Escreve o governador:

> Por acharem os três festeiros todos em Mbae-pindi [Boipendi] distrito de Minas, escrevi ao Capitão Antônio Coutinho para de sua parte fazer com eles para que com a vontade dos ditos festeiros virem para as ditas festas a música e operários dessa cidade.[489]

A primeira festa, a de São Francisco de Paula, seria no dia 2 de agosto:

> E chegando de Boipendi João Garcia Cordeiro, irmão do dito capitão, que é um dos festeiros de São Francisco de Paula, [...], me disse que estavam todos três festeiros no projeto de [virem] os operários e música dessa cidade que para cuja festa mandaram

---

[485] Cf. KIEFER, 1982, p.27-29. ANDRADE, M. 1991, p. 18-22. Mesmo na tese de PIROTTA, Wilson Ricardo Buquetti *Ópera na cidade de São Paulo*, ele não faz menção aos acontecimentos operísticos ocorridos no século XVIII. Cf. PIROTTA, 1993.

[486] IEB. o*p. cit*. MS 39.
[487] BN- MS – I -30, 21, 54.
[488] Idem
[489] BN – MS - 13, 12, nº 34.

> próprio ao reverendo Dom Gaspar de Sousa Leal para ajustar com os ditos operários a porção das ditas utilidades.[490]

Na cidade de São Paulo, a notícia de haver músicos de outros lugares da capitania a execução de música da ópera é difundida em documento de 1767: "houve ópera em que representaram dois meninos de Guaratinguetá com excelente desembaraço e cantando árias com notável estilo e graça."[491]

Em relação ao "trânsito" de operários entre as vilas, pode-se citar o caso do filho mais velho de André de Freixas, mestre-de-capela da vila de Santos no ano de 1770. Sabemos da utilização de homens para interpretar personagens femininos nas óperas em São Paulo, e no caso do músico citado, ele cantaria em falsete a parte do contralto ou soprano, conforme ocorriam nos coros da igreja quando faltavam os meninos do coro, em virtude de não haver notícias de *castratti* atuando em óperas em São Paulo.[492] A carta pede ao governador que mande de volta o músico...

> que ali fazia papel as vezes de dama, pois com a vinda do Valério para essa ópera já lá não é necessário o tal rapaz: sendo aliás cá muito preciso ao pai, para lhe cantar nas músicas, de que é mestre capela, para as quais lhe é preciso pagar outrem por não ter cá ao filho mais velho.[493]

O músico parece levar uma vida de dificuldades, visto que "serve de lacaio com casa que lhe sustentam, porque os operários o[s] matam a fome"[494]

No período do governo de D. Luís Antônio as óperas encenadas na cidade de São Paulo, cujos títulos podemos encontrar, foram:

---

[490] Idem

[491] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.77.

[492] Na Europa do século XVII foi normal a utilização dos castratti em cenas líricas. Para se tornar um castratti realizava-se uma operação em meninos cantores antes da puberdade para evitar a mutação da voz e para que continuasse a cultivar uma voz de soprano ou contralto na idade adulta. Segundo **Candé** (1994, v. 1, p.452) mesmo com a operação, o aparelho respiratório se desenvolvia normalmente oferecendo uma capacidade pulmonar bem superior à que o estabelecimento da pressão subglótica exigia para uma voz aguda de forte tônus muscular O ar excedente permitia a execução de prodigiosos sons sustentados num só fôlego.

[493] BN- MS - I-30, 14, 20, nº 14.

[494] Idem

| Ano | Libretista | Ópera |
|---|---|---|
| 1767 | Antônio José da Silva | Anfitrião ou Júpiter e Alcmena |
| 1768 | - | Triunfos de São Francisco |
| 1769 | Piero Metastasio | O mais heróico segredo ou Artaxerxes |
| 1770 | Antônio José da Silva | Alecrim e Mangerona |
| 1770 | - | Coriolano em Roma |
| 1770 | Piero Metastasio | Mais vale amor que um reino – Demoofonte in Trácia |
| 1770 | - | Inês de Castro |
| 1771 | - | Inês de Castro |
| 1771 | Piero Metastasio | Clemencia de Tito |
| 1772 | Piero Metastasio | Clemência de Tito |

Fontes: Seção de manuscritos da Biblioteca Nacional Fundo Morgado de Mateus: 21,4,14-16; Coleção João Fernando de Almeida Prado – MS 39, Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM

### 3.1.4 Outro convite à diversão: os entremezes

Na procura por estabelecer um modelo cultural europeu, e valorizar o novo governo instaurado, D. Luís promoveu óperas, a exemplo do ocorria no Rio de Janeiro. Essa imposição de estabelecer um modelo cultural obedeceu à lógica da política do marquês de Pombal que pretendia criar instituições culturais leigas e civis em substituição das antigas práticas religiosas dos jesuítas.

A música, no seu aspecto sacro, continuou a ser apreciada na liturgia e nas festas religiosas. Na esfera do profano houve a promoção da música de ópera e também a música do "teatro de cena." O local para apresentação do teatro de cena que desde a época dos saltimbancos fora a praça, foi deslocado para a Casa da Ópera, ou na ausência dela, para pequenos galpões ou tablados.

Mesmo entendendo o significado da palavra "ópera" como qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade, surgiu uma diferença entre a ópera e o teatro musicado.[495] A ópera compunha-se de vários atos que se alternavam entre árias e recitativos. Iniciada no século XVII, e reconhecida como o grande gênero do período barroco, a ópera adotou por dois estilos: um sério – melodrama - e outro cômico.[496] A ópera-bufa surge por volta de 1675 era caracterizada por comédias musicais e foi um estilo especificamente napolitano. Por ser um teatro musical popular, seu cenário era simples e representada nas ruas, nas praças e em cidades vizinhas; os personagens eram pessoas comuns, podendo ser uma autoridade local ou um comerciante. Ela era acessível à burguesia e não apenas à nobreza, tanto na produção quanto na circulação e no consumo. Uma comédia musical curta, constituída por um só ato, destinada a acontecer entre dois atos de uma ópera, ficou conhecida como *intermezzo.* [497]

---

[495] Apud. PRADO, 1993, p. 449.

[496] Segundo Candé, *Orfeo,* composta em 1607 pelo músico italiano Monteverdi, é a ópera mais antiga. Apresenta-se em cinco atos precedidos de um prólogo, com uma duração total de duas horas, com personagens comoventes que superam a convenção mitológica com uma grandeza trágica **(CANDÉ, 1994, v.1, p.436).**

[497] CANDÉ, R. o*p. cit*., p.463.

Em São Paulo, concomitantes à ópera que era apresentada, eram realizados *intermezzos,* que na documentação são denominadas "entremezes".[498]

O entremez, nos séculos XV e XVI, era gênero dramático ibérico representado como uma peça curta de caráter jocoso e popularesco, Consistia numa pequena peça apresentada, desde a renascença, nos intervalos das tragédias, comédias e óperas. O intermédio, ou entremeio, intermedio, entremez, intermezzo no italiano ou intermède no francês, era, no século XVI, uma cena pastoril ou mitológica, composta principalmente por danças e cantos. Estes cantos consistiam em madrigais de quatro até oito vozes, e em diálogos ou coros dialogados, nos quais figuravam personagens mitológicos juntamente com pastores, marinheiros, e outros personagens. Eram intercalados de canções e a orquestra executava diversas sinfonias.[499]

Na história da música, o entremez aparece sob diferentes formas no contexto da ópera cômica. Essa era referida, pelos italianos do século XVIII utilizando-se vários termos, tais como a já comentada ópera-bufa, intermezzo, intermezzo cômico (giocoso), dramma giocoso, commedia per musica, farsa e outros. Todas essas categorias podem ser basicamente reduzidas a duas: as cenas cômicas curtas ou grupo de cenas, designadas como um interlúdio ou peça de acompanhamento de uma outra obra como uma ópera ou teatro falado.[500]

Desde o século XVI, com o desenvolvimento da ópera séria baseada em temas mitológicos, o "intermezzo" ficou muito popular em virtude de ser freqüentemente cômico, proporcionando ao público um agradável contraste de gêneros. Já no início do século XVIII, as características cômicas foram admitidas dentro da ópera séria, no formato desses entremezes ou intermezzo,

---

[498]Entremez significa um drama pequeno, que se apresenta entre os atos da comédia, ou tragédia, e talvez depois da comédia ou tragédia. **(SILVA, 1813, p.716)** Segundo Aurélio Buarque Holanda Ferreira. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. SP: Nova Fronteira, 1995 o entremez significa uma pequena farsa de um só ato, burlesca e jocosa, de caráter popular ou palaciano, a qual termina, geralmente, por um número musical cantado. Ernesto Vieira aponta que em Portugal o intermédio, sob a corruptela de intremez ou entremez, tornou-se uma cena jocosa, que veio a confundir-se com a farsa. VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*. 2ª ed. - Lisboa : Lambertini, imp. 1899, p. 224.

[499] VIEIRA., o*p. cit*, p.55

[500] ROBINSON, Michael F. *"Naples and Neapolitan Opera*". Oxford: Clarendon Press, 1972, p. 179

em cenas próximas ao final do ato, caracterizando uma trama separada que utilizava os músicos para acompanhar o diálogo entre os personagens.[501]

Os intermédios tinham grande aparato e despertavam, muitas vezes, maior interesse que a própria peça dramática da qual eram acessórios. Essa narrativa musical encenada e cantada, com o passar dos tempos, se transformou num pequeno espetáculo dentro do espetáculo.

Apreciadíssimo pela nobreza italiana, o intermédio passou a ser obrigatório nos espetáculos, com a necessidade de se contratar os melhores músicos e poetas para sua composição.[502] Em 1724, na apresentação da ópera do libretista Pietro Metastasio "*Didone Abbandonata*", em Nápoles, ocorreram dois intermezzos que obtiveram grande sucesso. Neles, os atores e cantores satirizavam os próprios personagens, acentuando assim suas excentricidades.[503]

Em Portugal, o teatro de cena foi muito utilizado no século XVIII constituindo-se em peças curtas, conhecidas pelo nome de entremezes, que apresentavam ótima qualidade.[504] Em 1766, o general francês Dumouriez elogia o gênero "burlesque" do teatro de cena, e escreve, ao assistir algumas peças em Portugal, que a música era excelente, e proporcionava bons "intermèdes" em dois teatros de Lisboa, onde boas óperas italianas foram apresentadas.[505]

A importância do estudo dos entremezes consiste, principalmente, em identificar o tipo de música executada durante a apresentação desse estilo musical, em que muitas vezes música e dança preponderavam sobre o texto, quase sempre de tessitura frágil. O entremez pode ser considerado como o precursor do teatro musicado popular no Brasil. Ao que parece, ele foi,

---

[501] KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Musica.* Oxford: Oxford University Press, 1980, p.318. Robinson em seu capítulo *Comic Opera* - os textos apontam que os entremezes ou intermédios foram introduzidos na ópera italiana a partir de 1706 "*with the sole object of temering seriousness with humour"* **(ROBINSON, 1972, p. 179)**

[502] Sobre o intermédio italiano, consultar: CASOY, Sérgio. *A Invenção da ópera ou a história de um engano Fiorentino.* São Paulo: Algol Editora, 2007.

[503] ROBINSON, o*p. cit.* p. 184.

[504] BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambrigde University Press, 1989, p. 81.

[505] Brito escreve em nota que a partir de 1776, em Portugal, a música para os *entremezes* e para outras peças incluíram as *modinhas*, popular dança de salão de origem brasileira **(BRITO, 1898, p. 215 n.9).**

praticamente, a única forma de manifestação do teatro de expressão popular - com música - no final do século XVIII.

Em Minas Gerais, os poemas de Cláudio Manuel da Costa foram muito utilizados nesse tipo de prática teatral. Muitos dos seus poemas foram destinados à encenação com música, o mais importante sendo *O Parnaso Obsequioso,* de 1768 uma cantada alegórica dedicada ao governador de Minas. Cláudio Manuel da Costa foi também um dos promotores da construção da Casa da Ópera de Vila Rica, quando secretário do governo do conde de Valadares. [506]

Em São Paulo única referência que nos revela o autor de uma peça, que poderia ser um entremez, é do ano de 1796, quando o tenente coronel Antônio José Vaz escreve dramas para a festa do nascimento do príncipe e da princesa da Beira. Ele era considerado como um dos principais cidadãos paulistas que na ocasião muito serviu a sua majestade, "distinguindo-se principalmente na função literária com diversas composições dramáticas que se representaram no anfiteatro, e outras que ele mesmo recitou"[507]

Os entremezes realizados em São Paulo se tornaram rotineiros e eram vistos com muito agrado pelo público e pelo próprio governador. Acerca dos festejos no dia 25 de junho de 1766, há uma descrição de um entremez realizado num tablado armado em frente ao palácio do governo "junto do qual concorreu inumerável povo", com a apresentação de dois entremezes e uma *loa.* [508]

A execução de uma *loa* era para chamar a atenção do espectador e preparava-o para a diversão que aconteceria a seguir. Essa característica da

---

[506] MAMMI, o*p.cit.*, p.43. Segundo o pesquisador "a atividade do teatro musical em Minas, em geral, foi caracterizada por clara tendência iluminista e arcádica." Em sua avaliação, observa que as cidades mineiras conseguiram se libertar mais rapidamente do estilo barroco na música religiosa, assumindo características pré-clássicas. O autor chama esse tipo de teatro musicado, o entremez de "cena arcádica".

[507] RGCSP: v. 12, p. 321-22.

[508] O termo *Loa* significava um "prólogo de drama, no qual de ordinário havia louvores da obra", segundo SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionário de Língua Portugueza.* Lisboa: 1813. Segundo Ernesto Vieira, este vocábulo é o mesmo que o equivalente latino *laude* que antigamente também era empregado nas línguas portuguesa e espanhola*; loa* ou *laude* significa, no sentido restrito, canto de louvor, e parece ter uma etimologia idêntica à da palavra alemã lied. Na idade média designava-se com este nome um canto alegre que o povo cantava na igreja, durante o intróito da missa, ou em qualquer festa. Depois, por extensão, serviu para designar uma espécie de prólogo em verso, que se cantava ou recitava no princípio de uma composição dramática, e que tinha por fim elogiar a peça e chamar atenção do espectador. **(VIEIRA, 1899, p. 318)**

loa motivava o público a assistir ao festejo público que, nas palavras do governador, exprimia a "felicidade" que se encontrava toda a capitania. Ao término da loa, fizeram dois entremezes, porém o documento só registra o título de um: *"O' do* amor executado com toda galanteria".[509]

Em 1769, outro documento nos fala de um entremez realizado, dessa vez, no interior da Casa da Ópera, antecedendo ao espetáculo principal. Novamente nota-se a abertura do espetáculo com uma loa na qual "a Fama, convocando os ventos das quatro partes do mundo, fez encher toda a redondeza." Seguiu-se a ópera e logo após, "ho*uve belos entremezes*" realizados por operários de Atibaia. [510] Finalizou a noite com um baile no qual, podemos supor, tocaram os mesmos músicos que haviam participado do espetáculo.

Mais uma vez se comprova a vinda de músicos e operários de outras vilas próximas à cidade de São Paulo para prestarem serviços ao governador. Talvez pela escassez de operários locais, ou mesmo pela característica itinerante desses profissionais, podemos supor que "trupes" de outras vilas apresentariam seus entremezes na cidade de São Paulo. Um bom tratamento seria dispensado a esses artistas, visto que "Sua Excelência mandou servir uma boa ceia a todos os representantes e músicos."[511] Não é comum encontrarmos na documentação referência a bons tratos para com os músicos ou operários. Ao contrário, em vários documentos constatamos um extremo rigor em relação ao trato com os artistas.[512]

O entremez continha sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que acabariam, invariavelmente, em danças e cantorias. Observamos essa particularidade em São Paulo, no ano de 1770, quando ocorreu a apresentação de uma "comédia intitulada *Vence traições com enganos*, um entremez muito divertido"[513] Não podemos descartar que a apresentação de um entremez era garantia, além da diversão, de público na Casa da Ópera.

---

[509] BN - MS - 21, 4,14, nº 2.
[510] BN - MS - 21, 4,14, nº 4.
[511] Idem
[512] *Vide* página 163, nota 468 deste capítulo.
[513] BN – MS - 21, 4,15, nº 1.

### 3.1.5 A Casa da Ópera nos governos seguintes

Como espaço alternativo às comemorações realizadas na igreja, a Casa da Ópera teve uma função mediadora entre os diferentes estratos sociais, e contribuiu para estabelecer uma aliança entre a monarquia e as esferas da sociedade. As informações que obtivemos sobre as atividades da Casa da Ópera no período posterior ao governo de D. Luís Antônio estão, na sua maioria, atreladas ao calendário de aniversários e comemorações da família real.

Em 19 de novembro de 1796, realizaram-se festejos em comemoração do nascimento da princesa D. Maria Teresa. Para esse evento "houveram três noites de iluminação geral, e sete de teatro público, em que se representaram gratuitamente com a maior perfeição diversas óperas".[514]

Na praça bem iluminada, desfilaram carros com música, recitando-se obras poéticas.

> Finalmente houve diversos divertimentos de máscaras, danças, bailes e entremezes, que em todos os domingos e dias santos executaram com o maior luzimento não só os brancos, mas também os pardos e os pretos, mostrando cada uma daquelas corporações o maior prazer em tão gloriosas festas.[515]

Em 1799, montaram-se novas óperas por ocasião de outro nascimento real:

> Se escreveu uma carta ao reverendo cabido convidando para assistir às três óperas que este Senado mandou fazer em obséquio do nascimento do sereníssimo infante.[516]

No ano de 1811, outra comemoração, em homenagem ao nascimento do filho da infanta Maria Teresa, com a representação de óperas:

---

[514] ALMEIDA, Manuel Lopes de. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800).* Coimbra: Coimbra Editora, 1964. p. 343.
[515] Idem.
[516] ACSP – v.20, p. 157.

> À noite desse mesmo dia haverá ópera franca[..]; e que quando pelas forças da caixa do que se tirar se julgue que pode dar-se no último dia de touros mais uma ópera franca[...][517]

Nota-se que a ópera era gratuita para a população porém os camarotes de assinatura deveriam garantir a continuidade das apresentações.

Observamos também a realização de óperas em comemoração de eventos bélicos. No ano de 1802, há registro de uma carta da câmara ao desembargador e ouvidor geral, a respeito da festividade pelas pazes entre a monarquia e a república francesa:

> Devíamos fazer um tríduo na catedral desta cidade com toda a solenidade com missas cantadas sermões *[sic]* e tudo mais necessário, e no terceiro dia Te Deum laudamus de tarde em ação de graças pelas pazes da nossa monarquia com a república francesa, e na mesma três noites de óperas dedicadas ao mesmo objeto à custa deste senado, e porque em tudo desejamos concordar com a vontade do dito excelentíssimo senhor vimos por esta à presença de vossa excelência para sabermos a sua aprovação a este respeito.[518]

Consta das atas da câmara de São Paulo o valor gasto com essas óperas:

> Dando-se-lhe a Casa da Ópera armada, e iluminada somente por duas óperas cento e vinte e oito mil réis, e as despesas que fossem necessárias para a festa da igreja.[519]

No mesmo ano, houve ópera na tradicional festa religiosa de Corpo de Deus. Notamos que a câmara destaca que a ópera será “gratuita para todo o povo”, indicando assim que a população, independentemente da situação econômica, poderia assistir ao divertimento teatral:

---

[517] ACSP - v. 21, p. 259.
[518] RGCSP – v. 12, p. 527.
[519] ACSP- v. 20, p. 354.

> Pretendemos fazer um tríduo que terá princípio no dia 13 do corrente mês, no qual haverá ópera gratuita para todo o povo, no dia 14 haverá fogo de artifício e no dia 15 missa cantada, sermão, e Te Deum Laudamus na catedral e de noite ópera. [520]

O maior número de referências a atividades da Casa da Ópera da cidade de São Paulo ocorre até o ano de 1811. Há uma ausência de informações, nas Atas e nos Registros da Câmara, sobre as realizações de atividades no período compreendido entre 1811 a 1821. Notícias sobre a Casa da Ópera nessa última década do período estudado, só as encontramos no livro dos viajantes Spix e Martius, em 1818.

> Também não faltavam, então, espetáculos dramáticos em São Paulo. Assistimos no teatro construído em estilo moderno à representação da opereta francesa *Le Deserteur*, traduzida para o português[...] O fato de ser a música igualmente caótica, e à busca dos seus elementos primitivos, não nos estranhava.[521]

Este comentário sobre a música da ópera ser caótica revela um certo "descaso" por parte dos músicos. Essa hipótese se justifica pela situação precária em que a administração do teatro se encontrava.

O teatro tinha se tornado privado. Fora comprado por três sócios: pelo capitão do 2º Regimento de Milícias da cidade, Francisco Jorge de Paula Ribeiro, pelo sargento-mor, Antônio Manuel de Jesus Andrade e por Joaquim José Freire da Silva: "Excelentíssimos e ilustríssimos senhores, é verdade que os três compramos a propriedade, ou teatro mencionado no requerimento retro."[522]

Um desentendimento entre eles teria acarretado a saída de um dos sócios, Antônio Manuel, que deveria mostrar as contas das despesas do teatro. Segundo os demais sócios, essas contas tinham de ser apuradas. Enquanto o

---

[520] RGCSP – v. 12 , p.529.
[521] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich von. *Viagem Pelo Brasil (1817 - 1820)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981, p.123.
[522] AESP - Ordem C 7140 A – correspondência.

processo estava correndo, Joaquim José Freire da Silva mandou fechar o teatro, sendo retidos os rendimentos dos espetáculos:

> Diz o capitão Francisco Jorge de Paula Ribeiro, proprietário do teatro dessa cidade e com-sócio do mesmo com Joaquim José Freire da Silva[...] que o sócio Andrade seria o caixa, recebendo os outros dois sócios, e administradores todos os rendimentos do mencionado teatro, e mais repartições administrativas, afim de que pela mesma caixa fossem feitos, pagas as despesas aprovadas por todos; por isso que nem um deles ficavam isentos de consultar os demais; que o dono Caixa pagaria a companhia pelos rendimentos recebidos, e no fim de cada mês prestaria suas contas, demonstrando o físico estado da sociedade.[523]

O documento, muito interessante, mostra a prestação de contas das despesas do teatro. Dentre as contas a serem pagas, cita uma companhia cômica e musical para realização das atividades da ópera, mostrando regularidade de um corpo de atores e de músicos, e as irregularidades em relação às contas que por causa de "algumas infrações sobre a exatidão das entradas dos dinheiros do dito teatro para a caixa" houve necessidade de ajustarem as contas para que viabilizassem a "Companhia cômica e musical", dividindo entre os sócios "a quantia de 307$887 réis de todo o produto daquela caixa."[524]

Continuava a haver assinatura para os camarotes visto que se referem seus "aluguéis" e rendimentos: "Naquela administração do teatro, nunca jamais entrou a caixa com os rendimentos dos camarotes, nem de alugamentos". Pedia-se que Antônio Manuel de Jesus Andrade prestasse contas, em virtude de se pagar à companhia cômica e musical um valor superior a 40 mil réis. O requerente pede que dê "os rendimentos dos camarotes solteiros, alugados por noite, os quais não apareceram especificados na tal conta como deviam" e

[523] AESP - Ordem C 7140 A - correspondência. Apud. AMARAL, Antonio Barreto do. História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979, v. 15, p. 17.
[524] Idem

também “o número dos assinantes da platéia, para se poderem caracterizar ingênuas, e dignas de crédito”[525]

Quanto às óperas que deveriam ser encenadas no teatro, seriam quatro por mês, duas novas e duas repetidas, porém isso não acontecia. O sargento-mor Antônio José Bordini escreve ao governador, João Carlos Augusto de Oeynhausen, explicando os motivos que os impossibilitavam de cumprir aquele número. Referindo-se a Joaquim José Freire, escreve “que não só o empresário se acha sem fundos precisos para manter este negócio com a regularidade prometida, como empenhado com os empregados da casa, e pessoas de fora”. E mais:

> Quando Vossa Excelência chegou a esta capitania o teatro estava abandonado para divórcio que tiveram os sócios, como é constante a Vossa Excelência, e portanto não haviam pessoas estudadas de [....] sobressalentes, o que fazem todos os teatros quando principiam a trabalhar, para não faltar ao público, e menos enfastiá-los com repetições continuadas[526]

O viajante Saint-Hilaire, quando esteve em São Paulo em 1819, conheceu a Casa da Ópera. Após o jantar no Palácio, acompanhou o governador João Carlos Augusto de Oeynhausen, ao teatro para assistir à farsa “O Avarento”, provavelmente a comédia de Molière “L’Avare”. Segundo sua descrição, o teatro era bem simples “apenas uma casa pequena, de um só pavimento, baixa, estreita, sem ornamentos, pintada de vermelho e com três amplas janelas de postigos pretos.” O interior, embora mais cuidado, era extremamente modesto:

> Entrava-se inicialmente num pequeno saguão, que dava acesso aos camarotes e à platéia. A sala, bastante bonita e com três fileiras de camarotes, era bem iluminada por um belo lustre e por vários lampiões[..] O camarote do general ficava na segunda fileira defronte do palco, e era estreito e comprido, com cadeiras dispostas dos dois lados. Uma galeria bastante bonita dava acesso a ele.[527]

---

[525] Idem
[526] Idem
[527] SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p.144

O naturalista comenta sobre os atores, que seriam artesãos, porém não faz nenhuma referência sobre a música executada levando-nos a supor que ele assistiu a um espetáculo de teatro, sem música.

Apesar de encontrarmos um número menor de informações sobre a utilização da Casa de Ópera na década que antecede a independência do Brasil, em janeiro de 1821, o governador Oeynhausen, em ofício a José Gonçalves Gomide, revela a preocupação em preservar o estabelecimento:

> Condescenderá com a minha vontade, tomando interinamente (durante a moléstia atual ou outro qualquer futuro impedimento do sargento-mor Bordine) a direção da representação, e da orquestra do Teatro desta cidade, tenho eu por muito certo, que se você me fizer o favor de aceitar esta incumbência, uma, e outra coisa melhorarão quanto puder ser, e quanto o merece a nobre cidade para cujo recreio desejo manter aquele útil estabelecimento- João Carlos Augusto d'Oeynhausen[528]

Preocupação concretizada quando o governo nomeia, no final do mesmo ano, uma comissão para estudar melhorias no teatro da cidade:

> Nomeou-se uma comissão composta dos senhores brigadeiro Manuel Rodrigues Jordão, coronel Francisco Inácio de Souza Queiroz, Daniel Pedro Müller, e o ouvidor interino da comarca para apresentar um plano de melhoramento para o teatro desta cidade.[529]

Há notícias que foi na Casa da Ópera, em 1822, no dia da independência do Brasil, que foram proferidas as primeiras aclamações à D. Pedro como detentor da coroa do Império. [530]

---

[528] DI - v. 37, p. 62.
[529] DI - v.2, p. 89.
[530] SAVELLI, M. *op. cit*, p.201 Segundo Elmerich **(ELLMERICH, RIHGB, v. 71, p.65)** a primeira execução do hino da independência foi no dia 7 de setembro de 1822 na Casa da Ópera de São Paulo, fato pouco provável considerando a seqüência de acontecimentos ocorridos no dia que não seria o mais indicado para D. Pedro compor o Hino da Independência. Ao que tudo indica, o hino cantado no dia 7 de setembro na Casa da Ópera de São Paulo, foi o "Hino Constitucional" de Dom Pedro, composto em 1821, talvez adaptado à poesia de Evaristo da Veiga. A primeira música especialmente composta para o conhecido hino da independência foi o de Marcos Portugal, estreado no Rio de Janeiro a 12 de outubro de 1822, dia da aclamação de Dom Pedro. Já o "hino da Independência", de Dom Pedro só

## 3. 2 Os saraus

O teatro europeu, a partir do século XVII, traz para cena a música incidental. Nesse período, as classes dirigentes européias não faziam mais música: contratavam profissionais para fazê-la, para sua diversão. O essencial da vida musical nos palácios reais, nos castelos, nas casas aristocráticas ou burguesas era constituído por "concertos" privados.[531] Para o Rio de Janeiro encontramos muitos exemplos de atividades culturais realizados em espaço privado, com descrições detalhadas, como, por exemplo, a do baile que o cônsul-geral da Rússia deu em homenagem aos oficiais de um navio russo que entrara no porto do Rio de Janeiro.[532] O evento ocorreu na chácara, ou casa de campo, de Herr von Langsdorff, havendo música com quatro componentes da orquestra para se realizar o baile.

Em São Paulo, a prática de realizar concertos e saraus em ambientes privados foi também observada, pelos viajantes. As descrições dos estrangeiros constituem uma das raras fontes da época que nos permitem identificar e compreender as semelhanças e diferenças existentes entre a vida cultural do Brasil e da Europa. Um aspecto importante era o vínculo passageiro desses viajantes com a sociedade local, ou seja, a independência dos estrangeiros face à pressão social local difere da impressão descrita por autores nacionais ou residentes. "Estes últimos, ao contrário dos visitantes ocasionais, têm de conviver diariamente no quadro restrito dos círculos culturais."[533] Por outro lado, sendo pessoas com diferente formação cultural, proporcionaram um enquadramento minucioso dos usos e costumes locais, tecendo comparações com a realidade que conheciam no seu país de origem.

No século XIX, principalmente após a abertura dos portos, muitos estrangeiros voltaram seus interesses para o Brasil e deixaram importantes

---

surgiria, provavelmente em 1824, para as festas do Juramento da Constituição. (ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967, v. 1, p. 143-158).

[531] CANDÉ, R. *op. cit*., v. 1 p. 443.

[532] SILVA, M. B. N. o*p.cit*,, p. 68.

[533] NERY, Rui Vieira. "O Olhar Exterior: relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do antigo regime" In: NERY, R. V. (coord). *A Música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.85.

registros de suas viagens ou estadias. Esses registros da época podem nos fornecer um importante material para avaliarmos as potencialidades econômicas, sociais e naturais do país: naturalistas, comerciantes, aventureiros, diplomatas, todos estudavam, "com maior ou menor afinco, a fauna e a flora, os recursos naturais; observavam a vida social, tanto rural como urbana; investigavam as relações de trabalho, de produção."[534]

O enfoque dado pelos viajantes à vida social e cotidiana deixa perceber que existia um circuito mais privado pelo qual transitava a música.

Em 1813, quando o sueco Gustavo Beyer esteve em São Paulo, o governador era o marquês de Alegrete:

> No dia 23 chegou a noticia da entrada do exército russo em Berlim, acontecimento que foi festejado com uma representação no teatro particular que o marquês de Alegrete havia mandado construir no palácio e onde estrearam somente os seus ajudantes e algumas poucas damas. Seguiu-se no dia seguinte um grande jantar com concerto e brilhante baile.[535]

Em vista desse texto, notamos duas importantes informações: o comentário da existência de um teatro que o governante manda construir, nos leva a pensar que o teatro não seria outro senão a Casa da Ópera. Todavia, o marquês de Alegrete pode ter mandado montar, eventualmente, um palco dentro do palácio para a ocasião, porém não há outra fonte que possa comprovar o fato. Porém a informação que nos interessa é a respeito dele ter assistido um concerto dentro do palácio.

A vida musical profana na pequena cidade de São Paulo, no começo do século XIX, deveria ser restrita, mas com qualidade musical razoável. A descrição de *"um concerto com grande baile dentro do palácio"* nos mostra um cenário diferente do constatado em São Paulo até o final do século XVIII, onde se realizavam *grandes bailes em praças públicas*, principalmente no pátio do colégio.

---

[534] LISBOA, Karen Mackow. "Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX". In: MOTTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem completa. A experiência Brasileira.* São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 268.

[535] Fonte impressa do viajante sueco Gustavo Beyer traduzida por Alberto Loefgren: "*Viagem a São Paulo no ano de 1813"* - 2. ed. Campinas: PUCCAMP, 1992, p. 29.

Evidentemente, Beyer não chamaria “concerto” à música produzida por qualquer agrupamento musical. Mesmo não enumerando os instrumentos utilizados no evento, podemos supor que fizessem parte do grupo musical mais frequente na cidade: o piano, a harpa, o violão e o órgão.[536]

O viajante não poupa palavras para exaltar a polidez com que os habitantes de São Paulo o trataram e a permanência agradável em terras paulistas:

> O tempo passa depressa num país onde se gozam de tantas finezas como em São Paulo. Passamos uma semana inteira em divertimentos, entre os quais, além de bailes e teatros, devo mencionar um passeio organizado pela marquesa de Alegrete[537]

A descrição do cotidiano da cidade nos sugere um certo desenvolvimento artístico. Ao se referir à musicalidade das mulheres paulistas, escreve: “Canto e música são talentos comuns que elas revelam com a mesma graça e facilidade. O primeiro consiste principalmente nas conhecidas modinhas[...]”, e dentre os instrumentos “o mais comum é o violão, tocado até entre o povo do campo”.[538]

Como podemos notar, por meio dessa descrição, os paulistas apreciavam as modinhas, gênero que tanto empolgou a corte portuguesa. Invocamos aqui, mais uma vez, o musicólogo Rui Nery que nos aponta a interface da arte brasileira com a portuguesa, sobretudo na utilização dos mesmos gêneros, dos “mesmos instrumentos e o mesmo tipo de formações vocais e instrumentais.“[539]

Numa outra passagem do seu relato, Beyer nos conta que foi a uma festa do Divino na vila vizinha de Santo Amaro, acompanhado pelo governador com sua família, divertindo-se com cantos, músicas e danças. Durante à noite observou o costume das serenatas oferecidas às damas:

---

[536] Idem, p. 27
[537] Idem, p.28
[538] Idem, p.27
[539] NERY, o*p. cit*., p.87.

> Depois de entregues as oferendas ao imperador e saciados os pobres, passamos aqui dois dias em divertimentos com canto, música e dança que sempre acabavam em serenatas em honra das damas, depois de já recolhidas em seus aposentos. [540]

O viajante também ressalta um baile de despedida, no qual se executaram "lindos trechos do grande compositor do Rio de Janeiro, Sr. Marcos Portugal, modinhas brasileiras e outros bonitos cantos." [541] O compositor destacado por Gustavo Beyer é o músico nascido em Lisboa que chegou ao Rio de Janeiro em 1811.

Em São Paulo a modinha já era executada desde 1766 segundo o governador D. Luís Antônio.Torna-se importante destacar a diferença entre a modinha portuguesa e a modinha brasileira na época em questão. As do reino empregavam com freqüência o canto a duas vozes com terças e sextas paralelas, em falso-bordão, o que não acontecia com as brasileiras. No Brasil a modinha surgiu da "moda a solo", como convém a um gênero de canção que representa a expressão do sentimento amoroso. O duo vocal desvirtua tanto a simplicidade como o caráter de intimidade.[542]

A diversidade artístico-musical encontrada pelo viajante sueco não difere muito da descrita pelos viajantes Spix e Martius que, em 1818, tal como Beyer, ressaltam o canto das paulistas: "Quanto ao próprio canto, o gosto do paulista é mais desenvolvido." [543]

Na esfera privada, participaram os austríacos de um sarau no qual foram apresentadas modinhas portuguesas e brasileiras, sendo que as brasileiras, segundo os viajantes, "distinguem-se pela naturalidade do texto e da melodia; são inteiramente ao gosto do público, e revelam, algumas vezes, verdadeira inspiração lírica dos poetas, na maioria, anônimos ." Em relação ao canto, descreveram: "é todo de singeleza e ingenuidade e, pela extensão da

---

[540] BEYER, o*p.cit.,* p. 27.
[541] Idem, p.37

[542] Sobre o assunto consultar: LIMA, Edílson. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001; ARAUJO, M. *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo: Ricordi, 1963. KIEFER, Bruno. *A Modinha e o lundu: duas raízes de música popular brasileira.* Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.

[543] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich von. *Viagem Pelo Brasil (1817 - 1820)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

voz não muito forte de alto-soprano, corresponde perfeitamente aos idílios poéticos.” [544]

A respeito do violão, Spix e Martius já haviam comentado:

> O brasileiro tem, assim como o português, fino talento para a modulação e progressão harmônica e baseia o canto no simples acompanhamento do violão. O violão, tanto no sul da Europa, é o instrumento favorito: o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra na casa dos abastados. As canções populares cantadas com o acompanhamento do violão são em parte originárias de Portugal, parte inspirada pela poesia indígena.[545]

Rugendas, ao passar por São Paulo, observou que os paulistas preferiam a música, a dança e a conversação ao jogo.[546] A cena que ele registrou intitulada “Costumes de São Paulo” foi justamente uma reunião de brancos para acompanhar a guitarra tocada:

[544] Idem, p. 123-124.
[545] Idem, v.3, p.57.
[546] RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1954, p.154.

Johann Moritz Rugendas - **Costumes de São Paulo -** BIBLIOTECA NACIONAL. Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1974

O viajante inglês John Mawe passou por São Paulo no ano de 1807 e além de constatar a hospitalidade dos habitantes, elogia os paulistas comparando-os com os habitantes das colônias espanholas:

> Nas festas públicas e nos bailes do governador encontramos novidade e prazer; novidade, porque fomos muito melhor recebidos do que nas colônias espanholas, e prazer, por estarmos num meio mais requintado e cortês.[547]

Na sua narrativa, ele distingue *festas públicas* de *bailes do governador*. Por festas públicas ele entendia certamente festas civis e religiosas, diferenciando-as dos bailes que aconteceriam num ambiente privado. Para essas festas e bailes, as senhoras vestiam-se de um modo especial, sobretudo as mais abastadas, que apareciam "em geral, em elegantes vestidos brancos, com uma profusão de colares de ouro no pescoço, o cabelo graciosamente penteado, preso com travessas." Em contrapartida, os vestidos para irem à igreja eram de seda preta com chale longo do mesmo tecido. Elas tinham o hábito de ostentar uma flor presa aos cabelos.

Mawe não descreve festas ou comportamentos dos negros ou mulatos, mostrando-se mais interessado em destacar a civilidade na cidade: "as classes inferiores" eram bastante civilizadas quando comparadas com as de outros locais visitados.

O principal divertimento das senhoras era, segundo Mawe, a dança sob variadas formas. Nos dias de procissão religiosa, considerados dias de festa, ao anoitecer, após o *efeito chocante* provocado por essas solenidades, as senhoras se reuniam para tomar chá e jogar às cartas ou dançar.

Dessa maneira, o viajante inglês que permaneceu três meses em São Paulo constata a prática social de dançar e, obviamente, haveria música para ela acontecer. A própria conversa das senhoras, sempre animada, parecia ter qualquer coisa de musical.[548] O ambiente não poderia ser mais particular: a "casa das senhoras".

---

[547] MAWE, John.*Viagens ao interior do Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de SP. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda,1978, p.71.
[548] Idem, p. 72.

## Capítulo 4 – A recepção e os meios de reprodução musical

### 4.1. Recepção musical: a platéia

Falar da recepção musical no contexto da história da música é falar principalmente da platéia ouvinte. No circuito em que a música transita no período estudado a função primordial de integração social do indivíduo é assegurada pelo papel tanto passivo como ativo que nele lhe é simultaneamente atribuído. O indivíduo faz parte de um público que é, antes de tudo, o receptor do espetáculo religioso ou profano dotado de todo um conjunto de atrativos artísticos que o vasto aparelho institucional, que é o poder conjugado do Estado e da Igreja, produz.[549]

A estratégia da ação pressupõe uma cumplicidade ativa por parte dos seus destinatários. A questão da recepção musical é a questão do público como um agrupamento de agentes sociais que produz e consome música, e que forma, de maneira mais ou menos análoga, uma certa identidade entre as pessoas que o compõem.

O fato dessas pessoas estarem juntas, ouvindo a mesma música ou assistindo à mesma ópera, em um mesmo momento, e em um mesmo lugar, suscita algo mais do que uma forma de sociabilidade, suscita sensações e estímulos. A platéia, espectadora e ouvinte, é receptora de estímulos auditivos que determinam o prazer, ou o descontentamento, de estar no ambiente em que o som se projeta. É o seu olhar, são os seus sentidos e as suas emoções que o espetáculo montado, com sua música, pretende impressionar.[550]

Não podemos pensar que a preocupação com a platéia é um problema exclusivamente sociológico. A palavra platéia se refere ao grupo de pessoas ou indivíduos que ouve ou que escuta uma mensagem produzida. [551] O fato

---

[549] NERY, o*p. cit*. p.18.

[550] Segundo Busoni, a música tem o dom de fazer vibrar nossos estados de ânimo: medo, opressão da alma, fortalecimento, lassidão, decisão, hesitação, desânimo, estímulo, rigor, ternura, excitação, tranqüilidade, a sensação de surpresa ou de expectativa e outros mais.In: OSBORNE, Harold. *A Apreciação da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1978, Anexo V, p .274

[551] Sobre a diferença entre escutar e ouvir consultar: ZUCKERKANDL, Victor. *Man the Musician: Sound and Symbol*. N.J: Princeton University Press, 1973, v. 2. O autor define o ouvir como um processo não intelectual; enquanto que escutar, refere-se ao entendimento

de reunir pessoas para ouvir ou escutar alguma coisa já traz uma idéia sociológica e histórica; "não são mais indivíduos isolados, mas uma coletividade que se identifica ou é compelida, por princípios religiosos e sociais, a ouvir ou escutar alguém ou alguma coisa."[552]

Ao falar da música no seu contexto social e nos seus espaços de recepção é necessário nos debruçarmos sobre o campo da musicologia. Dentro da área da musicologia é com os etnomusicólogos que a historiografia se afina para discutir o assunto. Seu objetivo situa-se muito além do que poderia ser chamado de contexto musical. "O que está em questão é toda a matriz de fatores sociais e culturais extramusicais que, em certa medida, formam a música e, em certa medida, são formados por ela."[553]

Para a etnomusicologia, pensar no fazer musical é pensar no estudo da música na cultura, envolvendo quem a produz, quem a recebe e onde é recebida. A conseqüência dessa imbricação garante a eficácia da propagação de um gênero, estilo ou tipo de música executada. Na América portuguesa, desde a chegada da Companhia de Jesus em São Paulo, mostramos que a música foi um dos veículos escolhidos para modificar comportamentos humanos partindo de uma análise da crença, atitude e dos valores que os povos, aqui existentes, compartilhavam em sua cultura. A validação do modelo catequética só pode ser efetiva com a anuência do destinatário.

O som musical, para a etnomusicologia, não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, é capaz de modificar padrões culturais. Embora possamos separar os dois aspectos - o aspecto som e o aspecto cultural - conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro.[554]

---

conceitual daquilo que se escuta. BARTHES, Roland *Lo obvio y lo obtuso-imagenes, gestos, voces*. Tradução de C. Fernandez Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

[552] MONTEIRO, Mauricio. *A Construção do Gosto. Música e Sociedade no Brasil no Tempo de D. João VI (1808 - 1821).* 2001.Tese (Doutorado em História Social). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 25

[553] KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Ed.Martins Fontes, 1987, p. 235. Numa passagem muito citada na literatura musical do livro de HARRISON, F. *Musicology.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963, é discutida a necessidade de se pensar a música no contexto social: "*Torna-se não menos essencial recriar, na medida do possível, a função, o significado social e o tipo de performance de toda e qualquer espécie de obra musical",* p.79

[554] Essa definição do som musical e sua imbricação com o aspecto cultural é defendida por Alan P. Merriam desde 1964, no seu "*The anthropology of music*".Evanston, Ill: Northwestern

Discutir a recepção da música daquela época é nos voltarmos para o efeito provocado pelo alargamento das práticas de sociabilidade urbana que, ao longo do período, foram se fixando acompanhadas de um processo de laicização, ou seja, a modificação do público ouvinte e com isso uma diferente difusão da música.

O estudo dos locais nos quais a música estava presente, (ou seja, as festas) tem que estar inserido dentro de outros campos de pesquisa que o auxiliem. Deve-se à dupla instigação do folclore e da etnologia as festas tornarem-se, com pleno direito, objeto da história. "Por freqüentar um e outro campo, o historiador aprendeu a levar em consideração a armadura que a ritualização dá à existência humana, mesmo que seja uma ritualização anônima." [555]

A importância da história em transitar por outros campos para realizar um estudo eficiente sobre um assunto é relevante para o pesquisador, já alertava Maria Beatriz Nizza da Silva, em 1977, ao dizer que "o historiador, ao contrário do antropólogo, tem-se afastado demasiado do folclorista, mas esta atitude é imperdoável para quem faz história da cultura, pois contribui para uma visão parcial do passado cultural."[556]

É constatado que a aproximação do historiador a outros campos de estudo tornou seu trabalho mais amplo. O folclorista, por exemplo, ao estudar o calendário das festas religiosas e profanas, consegue resgatar muitas vezes elementos não dimensionados pelo historiador. O seu estudo da cultura local na qual se realizava uma festa nos garante a descrição dos usos e costumes da comunidade envolvida, resgata comidas, músicas, danças, vestuários e tradições transmitidas por via oral pelos espectadores do evento.

Num cotidiano em que o ano era pontuado pelas grandes celebrações do calendário litúrgico, e o dia pela sucessão das horas canônicas, era bem compreensível que o universo da sociabilidade também continuasse a centrar-se no espaço da festa religiosa e no seu público participante, constituído desde a autoridade administrativa ao mais simples morador e mesmo ao escravo.

---

University Press. É dele a definição de etnomusicologia como "o estudo da música na cultura" (apud KERMAN, 1987, p.229) .

[555] OZOUF, Mona. A Festa .In LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988 (Coleção Ciências Sociais, v. 3), p.217.

[556] SILVA, Maria Beatriz N. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).* São Paulo: Editora Nacional; Brasília, INL, 1977, p.77

Nesse espaço sagrado, observamos o quadro que a própria liturgia formou e a rede de manifestações devocionais, mais ou menos informais, que ligavam o público à igreja. As inúmeras devoções particulares convidavam à afluência às igrejas e às capelas ou, simplesmente, à reunião de um pequeno grupo de pessoas em torno das imagens que se encontravam nos nichos, existentes em todos os cruzamentos das ruas principais. Todas elas contribuíram, em outras tantas ocasiões privilegiadas, para uma intensa interação social. [557]

Diferenciar espaço público do privado, no período colonial, pode nos fazer recorrer a um erro de conceituação. Somente no século XIX é que o espaço da privacidade iria se ampliar e, conseqüentemente, melhor definiria seus contornos.[558] Definir os espaços públicos e privados na cidade de São Paulo, no período estudado, é um assunto discutível, sobretudo se falarmos de festas que aconteciam num espaço público, como as ruas e as praças, e terminavam num espaço privado, dentro do palácio do governador ou de alguma autoridade. O espaço privado tornava-se público permitindo o acesso às mesmas pessoas que antes estavam nas ruas: "cotidiano e privacidade por fim, misturavam-se mais uma vez na vivência de certos rituais: o nascimento, o casamento, a morte, quando parentes e vizinhos se juntavam para partilhar dores e alegrias."[559]

Contudo, nos circuitos pelos quais a música transitava na cidade de São Paulo, duas platéias distintas se formaram: uma na esfera pública, e a outra, na esfera privada. Nessa última, no início do século XIX, observamos uma platéia mais seleta, formada por autoridades e pessoas mais abastadas da cidade, que participavam, num ambiente mais privado, do sarau musical e tomavam parte no baile doméstico. [560]

---

[557] NERY, o*p. cit*., p.15
[558] Idem
[559] SOUZA, Laura de Mello e (org.) *História da Vida Privada no Brasil*: *Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. v..1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.444
[560] Segundo Elizabeth Darwiche Rabello, em São Paulo, na segunda metade do século XVIII, as elites dirigentes erram compostas por senhores de engenho, integrantes do alto clero e alguns negociantes. Esses últimos desempenhariam cargos e funções político-administrativos (RABELLO, 1980, p.147). Ao nos referirmos ao segundo tipo de platéia, essa seria composta por essa elite respectivamente.

Na esfera pública, por sua vez, desde meados do século XVIII, ampliavam-se significativamente as festas e as apresentações da ópera, ou do teatro musicado, nas quais era garantido o acesso do público: para a população a entrada era por vezes franca, e dos mais abastados cobrava-se a assinatura dos camarotes ou da platéia. O grupo que tinha acesso ao divertimento mais privado era praticamente o mesmo que compunha essa platéia mais seleta, que pagava os camarotes para freqüentar o teatro. Dava-se *status a* uma camada da população que teria o privilégio de assistir o espetáculo do seu camarote privado, dentro de um ambiente público.

Cabe ainda especular acerca da prática adquirida, por parte do público, de ir ao teatro assistir a um evento. Num curto espaço de tempo, desde a primeira notícia de ópera em São Paulo, em 1767, até o final do governo de D. Luís Antônio, constatamos a criação de um novo hábito dos moradores: assistir a óperas. Os artistas, patrocinados pelo gosto do patrono, induziam o público a aprender, lentamente, a ver e ouvir seu espetáculo.[561] No ano de 1818, percebemos que as assinaturas persistiam, porém a Casa da Ópera estava entregue ao descaso, na transição de um empreendimento apoiado pelo governo para uma empresa privada. [562]

Situação semelhante ocorrera na Europa, no século anterior, ao iniciar-se a representação de óperas. A nova rotina adquirida pelo público acarretou uma platéia distinta. Quando se instalou o sucesso imediato dos teatros de ópera depois dos concertos públicos, isso atestou uma curiosidade geral, que motivou um público, que não era somente popular, mas estendeu-se as novas camadas da sociedade. De início diferentes classes sociais formavam esse público, tendo-se observado mudanças de comportamento.[563]

---

[561] Nesse caso, Norbert Elias aponta que a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que, no caso, a ópera tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne. Portanto uma das funções da arte é "*ser uma maneira de a sociedade se exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro do grupo*".In: ELIAS, Norbert. *Mozart – A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p.49

[562] AESP - Ordem C 7140 A - correspondência

[563] CANDÉ, o*p .cit.* p. 446. As mudanças de comportamento que o autor refere-se seriam as mesmas que, muito provavelmente, ocorreram em São Paulo, tais como, apresentar-se distintamente no teatro ou respeitar a pontualidade nas apresentações. Cf. BN – MS – 21, 4, 16 nº 1: o governador foi assistir *"com roupa de gala" ;* e BN – MS- 21, 4, 15, nº 2: as óperas

Tanto na esfera mais privada quanto na pública, a platéia ouvia e assistia à produção musical realizada por um grupo de pessoas que seria, antes de tudo, um grupo de artista-artesão, como Norbert Elias denominaria, ao considerar o princípio da funcionalidade da arte no século XVIII, que seguia o gosto imposto, fosse na igreja, ou fosse na ópera.

O fato de ser o artista-artesão quem trabalhava para uma instituição conhecida, o produto normalmente era criado com um propósito específico, socialmente determinado. Segundo Norbert Elias, não importava se fosse uma festividade pública ou um ritual privado – a criação de um produto artístico, no caso a composição de uma música, exigia que a fantasia pessoal do produtor se subordinasse a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem a consumia.[564]

Os documentos que apresentamos no trabalho nos revelam alguns fatos: em relação ao número de festas, religiosas e civis, realizadas em espaços públicos, no decurso dos cinqüenta e sete anos que pesquisamos – 1765 a 1822, se apresenta elevado até a primeira década do século XIX, com destaque para o governo de D. Luís Antônio, sendo esse também o período de maior produção de obras do mestre-de-capela André da Silva Gomes, segundo o seu catálogo. [565]

Na última década da pesquisa (1812 –1822), os circuitos de difusão da música continuavam sendo as festas, porém houve a ampliação deles ao constatarmos a execução musical no espaço privado. Alguns dos relatos dos viajantes nos apontam um novo local para a realização da música: eventos particulares realizados em locais privados. Notamos, nesse período, uma redução das atividades da Casa da Ópera, e uma diminuição das obras de André da Silva Gomes.

Em relação ao número de óperas e teatro musicado, o fato se repete. O número de óperas do último quartel do século XVIII é mais representativo do que, o período compreendido das duas primeiras décadas do século XIX. Por

---

deveriam ser feitas aos domingos e começarem em *"ponto das 8 horas ainda que sua excelência se não achar no seu camarote".*

[564] ELIAS, o*p.cit.,* p. 49

[565] Segundo o Catálogo temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes, de 1774 ao ano de 1812, constam 93 obras compostas das 101 apresentadas com data. É o período mais representativo da produção de André da Silva Gomes. In: DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995, p.107

esses dados podemos concluir que o estímulo musical, conseqüentemente o gosto por consumir a arte da música, foi maior no primeiro período, e o declínio da produção musical no segundo período trouxe consigo uma conivência do público com a estagnação artística.

Se compararmos a cidade de São Paulo com a do Rio de Janeiro, perceberemos que, pelo contrário, com a chegada da corte nota-se uma explosão cultural na cidade.[566] Até onde pudemos pesquisar, a cidade de São Paulo apresentou um declínio das suas atividades musicais. Parece-nos que formar uma platéia, que havia sido uma ação de política pública do governador D. Luís Antônio de Sousa, havia deixado de ser um dos objetivos dos governantes seguintes. Somam-se à ação do governador, as modificações instauradas na instrução pública da capitania, que provocariam uma platéia mais educada e civilizada, como era a intenção do governador.[567]

A reforma no ensino começou em 1768, quando o governador faz um estatuto para ser aplicado sobre aos "mestres de meninos" que viriam a substituir os padres jesuítas. Cumprindo as ordens de manter escola, sua preocupação concentrava-se na eficiência dos mestres que estabeleceram a escola pública no seu governo. Os estatutos compreendem oito artigos que nos orientam acerca da relação aluno/mestre e da implementação da escola. Os artigos compreendiam:[568]

1º - propõe dois mestres na cidade e um em cada uma das vilas adjacentes.

2º - os meninos eram admitidos por despacho do general, não podendo passar para outra escola sem preceder o mesmo despacho. E eles poderiam ser castigados "livremente sem o receio de que seus pais os tirem por esse motivo";

3º - aprender primeiro as primeiras letras e os fundamentos da religião cristã:

---

[566] Sobre o assunto consultar os trabalhos de: CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.* 2006. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo; MONTEIRO, Maurício Mário. *A Construção do Gosto. Música e Sociedade no Brasil no Tempo de D. João VI (1808 – 1821)* 2001.Tese (Doutorado em História Social). FFLCH, USP, São Paulo.

[567] *Vide* nota 259, do capítulo 2.

[568] DI - v. 19, p.20-22.

> Que nenhum menino se possa passar ao estudo da Língua Latina sem preceder a mesma licença, a qual se dará com informação do mestre sobre a sua capacidade, para se saber se acham bem instruídos no ler, escrever, e contar, e bons costumes, para que não suceda passarem a outros estudos maiores sem estes primeiros, e mais necessários fundamentos da Religião Cristã, e obrigações civis.[569]

4º - que o número de mestres em cada vila e na cidade não se alteresse ou excedesse sem consulta, pois disso dependeria "o progresso, e estabelecimentos dos costumes de toda a república";

5º apresentação de uma lista anual com os nomes dos alunos, explicando o motivo das desistências;

6º avaliação dos mestres pelo governador, reservando-se o direito de fechar as escolas que achasse necessário;

7º Os mestres seriam obrigados a ensinar pelo livro do Andrade e utilizariam também a obra *Educação de um menino nobre*, a *Tradução das Obrigações Civis,* de Cícero para que se pudesse "inspirar aos meninos as boas inclinações, e o verdadeiro merecimento do homem."[570]

No último artigo se estabelecia a agenda de uma apresentação do mestre com seus alunos, uma vez por ano, no dia de Nossa Senhora, para mostrar "o adiantamento que tem feito em os meninos com o método da sua escola". Essa apresentação seria realizada na sala do governador.

O incentivo à educação foi grande. Em 1771, criava-se a aula de geometria, "tão útil ao bem público como à defesa destes Estados[...] aulas para militares, estudantes e pessoas conhecidamente curiosas, aos quais concedo o privilégio de que não serão chamadas".[571] O bando revela uma estratégia para incentivar os adultos a participarem do novo curso, pois aqueles que se matriculassem na aula de geometria não seriam recrutados para os regimentos da tropa de Linha.

Em 1799, o enfoque dado à educação pela Coroa privilegiava a área de exatas. Em ofício do monarca para o governador Antônio de Mello Castro e Mendonça, pedia-se para benefício da instrução pública, que inspecionasse os

---

[569] Idem, p. 20.
[570] Ibidem, p. 22.
[571] DI - v. 33, p.35.

estudos e escolas da Capitania de São Paulo: “para se educar, e instruir a mocidade nos conhecimentos das línguas grega latina, retórica, filosofia, e da aritmética, geometria e trigonometria”, e ainda pedia ao governador que examinasse a assiduidade dos professores e mestres no “cumprimento de tão essenciais deveres, do método, que se seguem nas lições e explicações dos autores, da escolha dos livros, por onde ensinam, da forma, tempo, e horas, com que regulam a ordem e disciplina das escolas; do aproveitamento dos discípulos.”[572]

No ano de 1802, a política educacional voltava-se para a formação superior, lançando em cada distrito,

> uma contribuição para a custa do seu rendimento se mandarem instruir pessoas desta capitania nas faculdades próprias para a profissão de médicos, cirurgiões, engenheiros hidráulicos e topógrafos e contadores[..] cujas câmaras ficaram desde logo autorizadas para a imposição daquele tributo na forma expressamente determinada nos citados cursos.[573]

Com a intenção de instruir os povos, o governador Antônio Manuel de Mello Castro e Mendonça recebe no ano de 1800, uma relação de livros remetidos por conta e ordem do príncipe regente na qual lia-se: “remeto a V. Sa. os impressos que constam da relação inclusa, que se destinam a instruir os povos, não só em objetos de agricultura mas também com outros importantes assuntos.” [574] Entre os livros constavam: *o Cultura e Opulência no Brasil, no valor de $960; Histórias da América, $600, Canto heróico a $480.* Em 1801 chegava nova relação que dentre outros, incluía: “*Canto dos Jardins” $600; Canto heróico $480.”*.

A intenção do príncipe regente, sem dúvida, era das melhores, porém parece que o descaso com os livros em São Paulo continuava. No ano de 1801, o governo de Antônio Manuel de Mello Castro e Mendonça, recebeu a importância de 165$780 réis em livros. Esses impressos eram livros de Artes

[572] DI - v. 89, p.168.
[573] DI - v. 30, p. 204.
[574] Idem, p.219.

e Ciências. Chegaram à capitania de São Paulo e o governador enfrentou um problema: não havia compradores para eles.

> Como nela [na cidade] há tanta falta de compradores, quanta é a negligencia, e descuido que tem havido em se cultivar as Artes e as Ciências não há quem se anime a comprar um só livro, de maneira que muitos dos que se têm espalhado, têm sido dados por mim, assim como têm sido quase todos pagos os das primeiras remessas, na forma que expus a V. Exa. no meu ofício nº 13 deste ano, nestes termos farei todo o possível para serem vendidos.[575]

Situação que mudaria somente em 1821 quando, fosse para criar o hábito de leitura ou apenas para reproduzir o que acontecia na Europa, inicia-se o processo da implantação de uma biblioteca pública na cidade. O governador José Carlos Augusto de Oeynhausen Gravenburg envia uma representação aos vários professores régios e pessoas literárias da cidade, para que se tornasse "pública a numerosa livraria desse convento [São Francisco] para instrução da mocidade."[576]

O governo defende esta medida dizendo que na Europa os religiosos franciscanos estavam franqueando liberalmente suas livrarias ao público." Após alguns dias, agradece o empenho das pessoas letradas da cidade para a inauguração da livraria, e ordena que esta esteja aberta pela manhã "desde 8 horas até às 11". Deviam ser recolhidos "à mesma livraria os livros que se achem dispersos e emprestados para fora, já pelo perigo que correm em perder-se." [577]

Ao analisar essas políticas educacionais percebemos que seriam outras as prioridades por parte dos governos que seguiram ao do governador D. Luís Antônio. Não mais se cuidava da promoção de espetáculos com

---

[575] DI. v. 30, p.37. Percebe-se que a importância gasta com livros é significativa. Na página 70 lê-se "Recebi a relação de livros que acompanhava o aviso de V. Exa. nº 28 do ano de 1799, cuja relação é datada de 28 de abril do mesmo ano com importância de 249$760 réis; e na p. 71 "recebi o baú que conduzia os livros constantes da relação que acompanhava o aviso de V. Exa. Nº 29 do ano de 1799 com a importância de 187$740."
[576] Idem, p. 152
[577] Idem

música, o que acarretou a diminuição da circulação musical e no conseqüente enxugamento da platéia.

Mais um indicativo da carência da produção musical em São Paulo, e provavelmente de músicos para sua execução, é o documento datado de 1820. Nele pedia-se a vinda do músico campineiro, Manuel José Gomes, para tocar rabeca no teatro da cidade de São Paulo, o qual foi impedido de vir por estar comprometido em realizar as festas de Natal e de quaresma na vila de São Carlos.[578]

A carência de músicos na cidade de São Paulo sempre foi evidenciada pelo intercâmbio existente entre eles nas vilas da capitania, porém a situação parece ter se intensificado nas primeiras décadas do século XIX. Talvez isso se devesse em parte à intensa atividade cultural do Rio de Janeiro a qual pode ter atraído as diferentes categorias de artistas, dentre elas, os músicos, a migrar para a corte.

[578] Documentos avulsos, v. 3, p. 61. Apud. DUPRAT, 1995, p.78

## 4.2 Os meios de reprodução musical

### 4.2.1 Sobre os instrumentos musicais

Nosso fio condutor para relacionar os instrumentos musicais utilizados em São Paulo são os volumes de inventários e testamentos do Arquivo do Estado, assim como os registros e as atas da Câmara de São Paulo, os relatos dos viajantes e os manuscritos consultados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.[579] Nossa preocupação concentrou-se na indicação de instrumentos que apareceram, ao longo da pesquisa, nas vilas mais destacadas da Capitania de São Paulo.[580]

É do ínício do século XVII a indicação mais remota de um instrumento musical na vila São Paulo. Consta do inventário de Manuel Chaves, de 1603, a descrição de um pandeiro, avaliado em *$160*.[581]Os instrumentos de corda aparecem com maior freqüência na documentação, sobretudo o uso da cítara, da viola, da rabeca e da harpa. [582]No ano de 1615, Francisco Ribeiro deixava uma cítara com uma roda de rendas e outra meia no valor de 1$280. [583] De Santana de Parnaíba tem-se notícia da citara que Francisco Leão, no ano de

---

[579] Afora os documentos citados por nós, há o catálogo temático das obras de André da Silva Gomes, organizado por Régis Duprat no qual constam os instrumentos que o mestre-de-capela utilizou nas suas composições. Trabalho excelente e minucioso, ele contém a descrição de todas as 130 obras do compositor. Na sua maioria foi escrita para quatro vozes com acompanhamento de órgão. Os instrumentos que constam no catálogo são: violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, pistão, trombone, ofcleide, tímpano, bumbo, saxhorne. DUPRAT, Régis .“Catálogo Temático dos Manuscritos de André da Silva Gomes”.In: *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

[580] Alguns pesquisadores brasileiros trazem em suas obras referências de instrumentos citados neste capítulo. Destacamos o trabalho do musicólogo Régis Duprat que na sua intensa pesquisa sobre a música brasileira publicou, desde o ano de 1952, notícias sobre instrumentos encontrados ao longo do seu estudo. Outros autores como Carlos Penteado de Rezende no seu artigo; “Fragmentos para uma história da música em São Paulo 1500-1800”. *Folha da Manhã,* São Paulo, p. 3-5, 25 jan.1954 e Ernani Silva Bruno “Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira”. São Paulo: Museu da casa brasileira, 2001 v. 5, também fazem citações em relação à instrumentos. Pela dificuldade de endereçar cada citação ao autor que o tenha utilizado antes deste trabalho, optamos por usar como referência diretamente as fontes impressas e manuscritas que consultamos.

[581] Inventários e testamentos vol. 1, p.478.

[582] Segundo Vieira, a cítara usada na Europa durante a Idade Média até o século XVIII era muito diferente da grega. Consistia numa espécie de guitarra, denominava-se também cestro, citola, citra, citula, cistro, cistre, sistre, sistro e guitarra alemã. Miguel Proetorius, escritor alemão do princípio do século XVII, menciona 5 espécies de cítara: cítara comum de 4 pares de cordas; a citara de 5 cordas afinadas de 3 maneiras diferentes; a cítara de 6 pares de cordas; a grande cítara, e a grande cítara de 12 cordas. VIEIRA, Ernesto. o*p.cit*. p. 145.

[583] Inventários e testamentos vol. 4, p.28.

1632, " vendeu e se pagou."[584] Em 1614 aparece outro instrumento, no inventário de Paula Fernandes: "foi avaliada uma guitarra em duas patacas, seiscentos e quarenta réis - $640."[585] Ainda no século XVII, foi avaliada em 1$280 uma viola que possuía "4 tastos de cordas digo com 8 tastos de cordas.[586] Em 1623, ainda na vila de São Paulo, "uma viola de 6 cordas avaliada em 4 pesos- 1$280 e, em 1646 "4 macetes de corda de viola."[587] Em Santana do Parnaíba, consta uma viola no inventário de Leonardo do Couto, em 1650, e em Itu, "violas de pinho do reino" de Afonso Dias de Macedo, no ano de 1700.[588]

Encontramos na literatura dos viajantes referências sobre o violão: em 1818 com Spix e Martius: "além do violão para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento foi tocado com estudo"; e no relato de Gustavo Beyer, em 1813, ao citar os instrumentos mais freqüentes na cidade: o piano, a harpa, o violão, e o órgão; deles o mais comum é o violão, tocado até entre o povo do campo.[589]

A harpa era utilizada com freqüência, principalmente nas igrejas, desde o século XVII, e foi gradativamente sendo substituída pelos pequenos órgãos que possuíam uma sonoridade mais rica. O registro mais antigo de harpa foi encontrado em 1650. Simão da Mota Requeixo deixava, em seu inventário, uma "harpa sem cordas" e em 1688, no de Sebastião Paes de Barros, "uma harpa com sua chave."[590] Ela consta também no testamento de Lourenço de Siqueira, em 1667, no qual o mestre-de-capela Manuel Vieira de Barros cantou missa com harpa e baixão[591]. Também identificamos o instrumento nos

---

[584] Inventários e testamentos vol. 14, p.6 No original está escrito "sitra"
[585] Inventários e testamentos vol. 3 , p.290.
[586] Inventários e testamentos vol. 4, p.80. Inv, de João do Prado, SP, 1615
[587] Inventários e testamentos vol. 6, p.25. Inv. de Baltazar Nunes, SP, 1623; e vol. 33, p.128 Inv. Lourenço Fernandes , SP,1646
[588] Inventários e testamentos vol. 44, p.144 e vol. 24, p.471, respectivamente.
[589] SPIX, Johann Batptiste e MARTIUS, Carl F. P. von *Viagem pelo Brasil,* v. 1, p.209-10. Fonte impressa do viajante sueco Gustavo Beyer traduzida por Alberto Loefgren: "*Viagem a São Paulo no ano de 1813".* 2. ed. Campinas: PUCCAMP, 1992, p. 27. Encontramos a palavra "violão" no inventário de Antônio da Silveira, em 1613, porém como não há referências sobre o uso desse termo para o instrumento anterior ao século XIX, supomos que tenha havido um erro na reprodução do documento, o instrumento citado poderia ser "viola". (Inventários e testamentos vol. 30, p.143). Cf. VIEIRA, *op. cit.* p.527-8.
[590]Inventários e testamentos vol. 44, p.129. Inventário de Simão da Mota Requeixo São Paulo, SP, 1650 e Inventários e Testamentos vol. 22, p.233 no inventário de Sebastião Paes de Barros – Santana do Parnaíba, SP, 1688, respectivamente.
[591] Inventários e testamentos – vol. 22, p.426.

inventários de Mariana de Camargo em 1680; Domingos da Silva, 1681; Ana Maria Rodrigues, em 1682 e de Domingos Vaz de Barros, em 1695.

A rabeca é geralmente o nome popular utilizado para o violino. Em 1653, o termo utilizado para designá-la foi "rabequinha com sua guacha" no inventário de Isabel Fernandes e em 1784 aparece na vila de Santos, juntamente com o rabecão, nome popular dado para o contrabaixo.[592]

O uso do órgão é registrado, desde 1725, sendo utilizado para acompanhar a missa cantada que o mestre-de-capela Manuel Lopes Siqueira tocou:

> Disse uma missa pela defunta assim e acompanhei tudo de graça recebi dois mil reis de um memento em canto de órgão. São Paulo, 23 de março de 1725. Manuel Lopes de Siqueira.[593]

Em 1752:

> Paguei ao padre capelão Matias Álvares Torres pataca e meia pelo carreto dos negros que levaram o órgão para a Sé nova no dia em que se transladou o Santíssimo Sacramento 480 ( reis).[594]

No livro de Inventário da Sé de São Paulo, em 1747, encontra-se a descrição do órgão da catedral, que possuía "nove registros assentados em talha dourada; faltam ao mesmo órgão muitos canudos pequenos que levaram descaminho."[595]

Em relação aos consertos do mesmo órgão foram registradas várias etapas do trabalho e as despesas feitas a partir de 1748: "nove patacas para comprar umas tábuas para o mesmo". E em 1772: "Despendi com o mestre que fez 113 canudos que faltavam no órgão e pelo conserto de tudo o mais que carecia 57$600."[596]

---

[592]Rabequinha: Fernandes SP, SP,1653 Inventários e testamentos vol. 35, p.102.*Rabeca:* Anais do Museu Paulista, t. XX, p.262, Santos, SP, 1784/1821 e o rabecão consta da p.327.
[593] ACMSP. Contas de testamento de Maria Nunes de Siqueira, não inventariado, 1725, f.1
[594] ACMSP. Lº 2-1-32, f. 22v. Sobre os registros do livro da Fábrica da Sé, Cf. DUPRAT, 1995, p.39 e 44.
[595] ACMSP. Lº 1-2-28.
[596] Idem. Lº 2-1-31 f. 6 e f. 93

Em 1766, D. Luís Antônio, no seu diário de governo refere-se à execução de música com cravo, rabeca e órgão na vila de São Vicente.[597]

Na transcrição dos autos de averiguação dos bens pertencentes aos jesuítas, realizada em 1775 na igreja do Colégio, consta:

> um órgão pequeno de três contador os seus canudos em bom uso de estanho, que foi visto e avaliado com informação do organista da Sé Ignácio Xavier Carvalho achando valer ele cinqüenta e cinco mil réis – 55$000[598]

Na vila de Santos, em 1784, é feita menção a um cravo juntamente com um "monocórdio com chave."[599]

No ano de 1768, D, Luís Antônio mencionou a execução de sonatas por trompas, flautas e oboés.[600] E em 1771, na procissão, observou um carro transportando músicos com caixas, trombetas e oboés[601]. Do mesmo ano consta a música executada por trompas, rabecas e flautas.[602]

Na vila de Senhora da Conceição da Lage, em 1772, há descrição de uma festa realizada ao som das vielas, rabecas e violas."[603]

No livro de receita e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento do ano de 1782, consta o gasto de 2$560 réis despendido com fagote, trompas e clarins na festa da Dominga Maior. [604]

Nos regimentos das milícias vários são os registros de tímpanos, tambores, pífanos e clarins." [605] O clarim também consta das festas religiosas dos anos de 1808 e 1812, 1814, 1817 juntamente com os timbales.[606] Em

---

[597] BN – MS -21, 4,14, nº 2
[598] BN – MS 553 (26): D-38 – I - 30, 27, 27
[599] Anais do Museu Paulista, T. XX, p. 216 e 297 respectivamente. Santos, SP, 1784/1821. Há outra indicação de um cravo no valor de 48$000, p.216

[600] Fundação Casa de Mateus / Portugal Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho
Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p.110
[601] BN – MS -21,4,15, nº 1
[602] BN – MS - 21,4,15, nº 1
[603] BN – MS -I -30,18,006, nº 7 (em anexo)
[604] ACMSP - Livros de despesas e receitas da Irmandade do Santíssimo Sacramento,1781-1784 (6 – 2 - 23)
[605] BN – MS - 21,4,15, nº 1; e DI, v. 95, p.243 a 246.
[606] RAMSP – Papéis avulsos.Vls.4, 34, 40, 128 e 131

1813, o padre João Manoel de Carvalho deixa no seu inventário uma flauta e três trompas.[607]

Quadro geral dos instrumentos:

| Instrumentos | Local/Ano Em Que Aparece Na Documentação |
|---|---|
| Órgão | SP –1725,<br>1738,1752,1774,1775.1778,1780,1781,1784,1785,1790,1795,<br>1800,<br>1810,1811,1817,1818,1819,1820<br>São Vicente -1766 |
| Pandeiro | SP – 1603 |
| Viola | SP - 1614, 1615, 1623<br>Santana do Parnaíba-1650<br>Itu –1700<br>Senhora Conceição da Lage-1772 |
| Citara | SP-1615;<br>Santana do Parnaiba-1632 |
| Rabeca | São Vicente - 1766<br>SP-1771;<br>Senhora Conceição da Lage - 1772;<br>Santos-1784 |
| Rabequinha | SP – 1784 |
| Rabecão | Santos-1784 |
| Harpa | SP - 1650, 1667, 1680, 1681, 1682 e 1695<br>Santana do Parnaíba -1688 |
| Cravo | São Vicente - 1766;<br>Santos -1784 |

[607] Inventário do Padre João Manoel de Carvalho, SP, 1813. Manuscritos do Arquivo do Estado de São Paulo, cx: 94/ ord. 571

| | |
|---|---|
| Monocórdio | Santos -1784 |
| Clarim | SP-1782, 1808,1812,1814 e 1817 |
| Fagote | SP-1782 |
| Trompa | SP-1768, 1771, 1782, 1813 |
| Flauta | SP-1768, 1771, 1813 |
| Oboé | SP - 1768, 1771 |

Provavelmente, a origem da maioria desses instrumentos era o porto de Santos seguindo de lá para diferentes destinos. Uma relação do ano de 1796 traz a lista de instrumentos que chegaram ao porto de Santos e que faziam parte da pauta da dízima da alfândega da mesma vila. Podemos, com essa relação, constatar o valor pago pelos instrumentos e pelos seus materiais de manutenção, sendo nesse ano considerável esse tipo de comércio.

| Instrumento | Quantidade | Valor |
|---|---|---|
| Cordas de rabeca | Maço | $250 |
| Cordas de viola | Maço | $500 |
| Rabecas ordinárias | Unidade | $800 |
| Rabecões grandes cada um | Unidade | 4$800 |
| Violas | Dúzia | 6$000 |
| Violas marchetadas | Unidade | $800 |
| Violas pequenas | Dúzia | 1$800 |
| Citara | Unidade | 2$000 |
| Cordas de citara | Dúzia | $120 |
| Órgãos demunurete | | 6$400 |
| Órgãos de 4 até 5 palmos | Unidade | 40$000 |
| Cravos de tocar grandes | Unidade | 19$200 |
| Cravos de tocar pequenos | Unidade | 12$000 |
| Cravos de tocar pequenos e que chamam espinhetas | Unidade | 6$000 |
| Espinheta | Unidade | 6$000 |

| | | |
|---|---|---|
| Charamelas | Unidade | 2$000 |
| Flautas ordinárias cada uma | Unidade | 2$000 |
| Flautas pequenas | Unidade | 1$000 |
| Flautas mais pequenas, ou flautinhas | Unidade | $500 |
| Trombetas de latão | Unidade | 2$500 |
| Gaitas de roda | Unidade | 4$800 |
| Pandeiros | Dúzia | 1$300 |
| Tamboretes da Bahia couro | | $800 |
| Tamboretes em couro | Dúzia | 1$400 |
| Tamboretes já feitos com pregaria | Unidade | 1$000 |
| Tamboretes de moscovia dobrados | Unidade | $800 |
| Tamboretes de pallha | Dúzia | 12$000 |
| Berimbaus, a grosa | | $600 |
| Congos | Corja | 10$000 |

Fonte: D I v. 45 – ano 1796, p.144

### 4.2.2 Sobre os tratados e textos teórico-musicais

Até o momento, no que tange estritamente a documentação comprobatória de que os músicos atuantes no período colonial conheciam tratados e textos teórico-musicais, em particular aqueles escritos e/ou impressos na península ibérica, sobretudo em Portugal, foi tema pouco estudado. Em virtude dessa lacuna, os tratados e textos teórico-musicais de época têm constituído um ponto da especulação musicológica sobre o período colonial brasileiro.

A menção a partituras ou livros impressos no Brasil não ocorre antes da vinda da corte, em 1808. Nesse ano, com a transferência do governo português, criou-se por decreto do Príncipe Regente D. João, a *Impressão Régia*, que iniciou a publicação de libretos de óperas, em 1811. A primeira publicação, intitulada *L'oro non compra amore,* continha música composta por Marcos Portugal. Somente em 1820, seria impressa a primeira obra de caráter literário sobre música no país, a *Notícia da vida e das obras de J. Haydn,* de Joaquim le Breton.[608] Até a abertura dos portos, em 1808, a maioria das informações sobre música que chegava ao território brasileiro, mesmo quando originada na Itália, França ou Alemanha, teria passado por Portugal. [609]

Após a independência, iniciou-se o processo de impressão de obras teórico-musicais brasileiras. A *Arte da muzica para uzo da mocidade brazileira por hum seu patrício (*Rio, Typographia de Silva Porto & C.ª, 1823), hoje atribuída a Francisco Manuel da Silva, teria sido o primeiro compêndio teórico sobre

---

[608] BINDER, Fernando Pereira, CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil:1734-1854. *Revista eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPR, v. 1 Dez. 1996.

[609] O primeiro dos textos teórico-musicais publicados em Portugal, o "Tractado de Canto Mensurable", de Mateus d'Aranda, data de Lisboa, 1535. A partir daquela data publicaram-se em Portugal inúmeros tratados que se seguiram ao de Antonio Fernandes (Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham...,Lisboa, 1626), El-Rei D. João IV (Defensa dela Musica Moderna, Lisboa, c.1650) , Manuel Nunes da Silva (Arte mínima, Lisboa, 1704), Manuel de Moraes Pedroso (Compendio Musico ou Arte Abreviada, Porto, 1751) Alberto José Gomes da Silva (regras de Acompanhar para cravo ou órgão, Lisboa, 1758), Francisco Inácio Solano (Novo Tratado de Musica Métrica e Rythmica, Lisboa, 1779), dentre outros tratados, além dos estrangeiros, que se multiplicam a partir do século XVII **(ALEGRIA,1985).**

música impresso no país.[610] Tratados teóricos brasileiros anteriores a esse, do período colonial, são raros e sempre manuscritos.

Desses tratados, destaquemos o de Caetano de Melo de Jesus, *Escola de canto de órgão*; escrito em Salvador, no ano de 1759-1760. Caetano de Melo foi mestre-de-capela da Sé da Bahia em 1735, e parte da sua obra, o *Discurso Apologético*, foi publicada por José Augusto Alegria, em 1985.[611]

Do mestre-de-capela pernambucano Luis Álvares Pinto (1719-1789), temos a *Arte de Solfejar*". Datada de 1761, aquela "artinha", no linguajar da época, foi transcrita, comentada e editada por Jaime Diniz (1924-1989).[612] Um manuscrito composto por 65 páginas, intitula-se *Arte de Acompanhar*", de José Torres Franco, de Mariana, datado de 20 de outubro de 1790, que se encontra no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte. Torres Franco foi mestre de música filiado à confraria de Santa Cecília em 1816.[613]

Do Rio de Janeiro, o *Compêndio de música e método de pianoforte,* de 1821, do padre José Maurício Nunes Garcia, é um manuscrito de 35 páginas dividido em cinco partes.[614] Um manuscrito anônimo de Salvador foi localizado

---

[610] LANDI, Marcio Spartaco. *Lições de contraponto segundo a Arte Explicada de André da S. Gomes.* Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda, 2006, p. 14.

[611] ALEGRIA, José Augusto. *Discurso Apologético: polemica musical* / Caetano de Melo de Jesus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de música, 1986. No dicionário de José Mazza, *Dicionário biográfico de músicos portugueses* encontramos mencionadas as obras do baiano Caetano de Melo de Jesus "Compôs diversas obras a 4, e mais vozes, Compôs uma Arte de Canto de Órgão em Diálogo, e um tratado dos tons, cujas obras existem na Bahia e em Pernambuco" (MAZZA, 1944, p.23).

[612] PINTO, Luis Álvares. *Arte de Solfejar*. Jaime C. Diniz (ed. e Intr.) Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, Recife, 1977. Jaime Diniz estudou e recolheu informações sobre Luís Álvares Pinto. Tem-se notícia de que o compositor publicou um *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções .In* SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionário Bibliographico Portuguez*. 2º ed. Lisboa, Impr. Nacional, 1859-1968, v.22. Luis Álvares Pinto – "natural de Pernambuco, homem pardo, excelente poeta português e latino, muito inteligente na língua francesa e italiana, acompanhava muito bem o rabecão, viola, rabeca e foi a Lisboa aprender contraponto com o célebre Henrique da Silva, tem composto infinitas obras com muito acerto principalmente eclesiástica. Compôs ultimamente umas exéquias a morte do Rei Dom José de I a 4 coros, e ainda em composições profanas tem escrito com muito acerto". (MAZZA, 1944, p.37)

[613] DUPRAT, (coord.) *"Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes.* São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 7.

[614] Sobre o assunto consultar: MATOS, Cleofe Person de*. Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970, p. 333-336; GARCIA, José Maurício Nunes. *Methodo de Pianoforte do Sr. P.e M.e Jozé Maurício Nunes Garcia.* [Transcrição e revisão por Paulo Brand] Rio de Janeiro, Grafica da Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes - UNIRIO, 1989, 48 p.; GARCIA, José Maurício Nunes. *Método de Pianoforte:* [transcrição e

no Arquivo Municipal da Cidade de Salvador, da fundação Gregório de Mattos. Constituído por 12 páginas é um fragmento central de um texto maior que aborda questões teóricas e práticas a respeito da construção dos tubos e afinação do cravo e órgão.[615]

Já se ressaltou a importância musicológica do achado do pianista e compositor José Carlos do Amaral Vieira, da *Arte Explicada de contraponto*, de André da Silva Gomes, no acervo de documentos do conhecido compositor ituano, do século XIX, Elias Álvares Lobo. André da Silva Gomes chegou a São Paulo em 1774 e, como já foi abordado mencionado neste trabalho, dele restaram-nos cerca de 130 obras religiosas, hoje catalogadas tematicamente por Régis Duprat. O compositor formou muitos discípulos, criou inúmeros filhos adotivos, aos quais ensinou a arte da música, e escreveu a *Arte Explicada do contraponto*, tratado de 150 páginas manuscritas. Esse tratado integrava a estratégia educacional do mestre-de-capela da Sé de São Paulo inclusive como texto auxiliar para o ensino teórico dos moços do coro da Sé.

Seria um processo natural e pedagógico o professor escrever para seus discípulos, auxiliando-os na sua formação. Mesmo com o objetivo de cumprir a função de ensinar os coralistas, a música especulativa escrita solucionava outra dificuldade do período: a de se obter escritos musicais na época. A circulação dos tratados tornava-se precária com a impossibilidade da impressão gráfica dos trabalhos. A alternativa era a cópia manuscrita.

O tratado da *Arte Explicada do Contraponto*, é uma cópia manuscrita de 1830, de Jerônimo Pinto Rodrigues, e constitui até agora o único exemplar conhecido da obra teórica do mestre-de-capela da Sé de São Paulo. Segundo Duprat, é desconhecida qualquer documentação sobre a vida e obra de André da Silva Gomes que contenha referência direta ou indireta ao fato do mestre-

---

revisão por Elisa Wiermann] composição gráfica e revisão: André Wiermann. Rio de Janeiro, Editorial Baluarte, [1995], 66 p.; GARCIA, José Maurício Nunes. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Inclui reprodução facsimilar do método original / Marcelo Fagerlande. Prefácio: Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro, Relume-Dumará / RioArte, 1996, 168 p.

[615] O manuscrito foi localizado por Edmundo Hora e apresentado nos *Anais do I Simpósio de Musicologia Latino-Americana*. Curitiba, 1997, com o título. “Um manuscrito anônimo sobre afinação encontrado na Bahia”

de-capela da Sé ter escrito semelhante tratado. No final do Index das lições, o texto se encerra com a referência à data precisa do término da cópia: " Fim/ Em 11 de 7bro [setembro] de 1830". O texto não faz nenhuma menção à data ou configuração da versão original do tratado. Ele traz, sob a assinatura de cópia e propriedade de Jerônimo Pinto Rodrigues, a de Elias Álvares Lobo, certamente posterior à primeira.[616]

No caso do tratado de André da Silva Gomes a cópia é do mestre-de-capela Jerônimo Pinto Rodrigues. Jerônimo era filho do mestre-de-capela Inácio Pinto Rodrigues, natural de Itu, e de Maria Gertrudes, natural de São Paulo. [617] A assinatura de Elias Álvares Lobo, no cabeçalho do tratado de André da Silva Gomes juntamente com a de Jerônimo Pinto Rodrigues, copista de todo o texto, vincula-o pedagogicamente a este último e ao autor do tratado.

Muito se tem especulado a respeito do despreparo e do amadorismo dos músicos brasileiros. As teorias sustentam que, dado esse despreparo e amadorismo generalizados que imperavam durante o período colonial, as exceções só poderiam explicar-se por uma "genialidade inefável". Segundo Duprat, elas se têm aplicado a toda a produção ao longo do período colonial até o século XIX, diante do qual as posturas ainda se dividem entre, de um lado "a resistência em aceitar a qualidade técnica e estética da produção musical do período, com o pressuposto de que os músicos não teriam embasamento em obras teóricas para produzirem; e por outro lado, a teoria da genialidade gratuita, que até hoje persiste em nosso pensamento e meio musical."[618]

A prática de os músicos realizarem a cópia de tratados, assim como de partituras de outros autores, constitui uma das formas de circulação do produto artístico da época, no caso, a escrita musical. A reprodução por cópia se deve

---

[616] Elias Álvares Lobo também foi músico de Itu, cujo nome foi consagrado como autor da primeira ópera brasileira "A noite de São João", representada no Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, a 14 de dezembro de 1860 ( Enciclopédia da Música Brasileira, 1977). Ele estudou com Jerônimo Pinto Rodrigues no colégio Ituano, que por sua vez estudou com padre Jesuíno do Monte Carmelo**. (DUPRAT, 1998, p.10).** A família Pinto Rodrigues, no período de 1801 a 1826, integra o grupo musical liderado pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo que compunha para os ofícios de Semana Santa, em Itu, e teria Inácio por mestre-de-capela e, mais tarde, o filho Jerônimo Pinto Rodrigues como contralto. A partir de 1820, seria Jerônimo o mestre-de-capela, já ordenado sacerdote - ACMSP- processo "Genere et Moribus" livro 2-53-1196

[617] ACMSP- processo "Genere et Moribus" livro 2-53-1196.

[618] DUPRAT, R. *op. cit,.*1998, p.11.

à necessidade do músico obter o material para seu estudo, e ao restrito intercâmbio relativo à disponibilidade de tratados, manuais, métodos, lições, material didático e pedagógico. A função do copista era primordial para a difusão e circulação da música escrita e dos demais teóricos musicais.

Podemos supor que o vínculo profissional ou pedagógico existente entre os músicos daquele período se justificaria pela formação deles nas escolas de música das matrizes, pelo prazer e necessidade de aprender e fazer música. Tudo com a intenção de enfrentar as dificuldades e as responsabilidades profissionais do cotidiano. Essa imbricação é significativa para delinearmos os aspectos que garantiriam a reprodução e a circulação da música escrita no período.

O músico imigrante, ou mesmo um viajante, poderia trazer partituras e livros de Portugal.[619] No ano de 1799, há a notícia de que, no armazém de música de João Batista Waltmann em Lisboa, "entrou novamente um sortimento de instrumentos de todas as qualidades, e de música para todos."[620]

A descrição de itens comercializados em Lisboa, na segunda metade do século XVIII, dá um exemplo de circulação de obras musicais no período. Dentre as peças anunciadas, os destaques seriam uma missa nova de Ignácio Peyel "a quatro vozes com acompanhamento de orquestra e órgão", no valor de 25$600 reis; duas missas novas de Joseph Haydn, uma no preço de 14$400 reis, e a outra, 24$000 reis; missa nova de Francisco Xavier Richter a quatro vozes com acompanhamento de orquestra e órgão por 14$4000 réis; missa nova de Giacomo Trito a quatro vozes com acompanhamento de orquestra e órgão por 21$600 réis; missa nova de defuntos de F. J. Gosse a quatro vozes com acompanhamento de orquestra e órgão, no valor de 6$400 réis; o Stabat Mater de Haydn, no valor de 3$840 réis. Um mês, depois chegaram ao armazém outras partituras, dentre elas 11 números diferentes

[619] Um indicativo desse procedimento são as peças de compositores portugueses e italianos que constam do Acervo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Segundo Duprat, essas partituras foram trazidas de Portugal por André da Silva Gomes, ou ele as teria copiado na década de 1770, quando já estava instalado em São Paulo. Cf. DUPRAT, 1995, p.82. Os compositores e obras são: José Alves – *Dixit Dominus e Beatus Vir* ; José Joaquim dos Santos - *Beatus Vir*; João Cordeiro da Silva – *Laudate Pueri Dominus* ; José Gomes Velozo *Iste Sanctus Protege*; José Antonio Carlos de Porcaris *Magnificat anima meã*; Giovanni Biordi Romano *In Exitu Israel*.

[620] ALMEIDA, Manuel Lopes de. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800).* Coimbra: Coimbra Editora, 1964, p.404 a 407

de sonatinas e rondós para piano-forte, as 10 sinfonias mais modernas para orquestra grande de Ignácio Pleyel e as " Sinfonias Modernas" de Mozart.[621]

O diletante seria outro responsável por difundir a teoria musical, de acordo com um manuscrito autógrafo intitulado *Arte da música*, existente no arquivo do Museu Paulista.[622]

O documento data de 1820 e o autor não consta do número de músicos do período, razão que nos leva a crer ser ele um "apreciador" da arte musical, como ele mesmo se intitula:

> Seja inclinação que tenho à Arte, como para servir este trabalho de exercício em que melhor me vá instruindo: prometendo, com adjutório divino, ir reformando a mesma obra no que melhor descobrir, tanto por mim, como nos documentos que receber dos mais hábeis professores, a cujo juízo de boa vontade me sujeito, pois conheço que ainda não deveria escrever sobre este assunto por me achar mais distante do grau de perfeição, a que também só poucos chegam [623]

Instiga-nos o interesse de um leigo em escrever sobre o assunto. Talvez isso se deva em parte ao hábito de leitura do homem público. Na Europa, essa prática já acontecia desde o século anterior. Não havia necessidade dele se tornar ator ou músico. Ele já ouvia bastante música na igreja e no teatro, e estudava suficientemente as regras e métodos para saber como a música seria composta e poder controlar o bom gosto desta.[624]

O trabalho que Manuel Joaquim Moreira se propunha fazer teria o objetivo de ajudar na instrução do músico que desejava conjugar a

> prática que é a destreza de bem cantar tocar, e compor; e a teórica, que é a compreensão e conhecimento da razão e causa: pois uma e outra ciência é dom de Deus (como diz Santo Agostinho) porque uns têm natureza e carecem da Arte; outros têm Arte e falta a natureza. *Judici um sensus in muzica nonest ad libendum, sed solius intelectus*

---

[621] Idem p. 407

[622] AMP - Documento avulso (1201) (A1 PR 50 p3). O documento data de 1820 e o autor, que o assina, é Manuel Joaquim Moreira. Logo em seguida (a f. 2) consta referência de um proprietário do documento Felinto Lopes (Muzambinho), abril de 1926.

[623] Idem, f. 3

[624] CANDÉ, R. o*p. cit*. p.444-5.

O autor esclarece que o trabalho contém um resumo extraído de vários autores, informação que nos garante o conhecimento de outros estudos por parte do escritor. Segundo este, por meio da cópia de tratados ou livros teóricos, ele proporcionaria ao público, de uma maneira mais simples e abreviada, "esta arte de ensinar música que ofereço a quem dela quiser usar."[625]

O material concentra-se basicamente na explicação de como compor uma fuga:[626]

> A fuga se reduz a 4 ou 5 classes: fuga real, fuga de imitação, fuga de tom, fuga às avessas, ou irregular, elas de qualquer qualidade que sejam sempre tem principio meio e fim, o princípio [que há de ser sempre riscado] é na 1ª ou 5ª do tom, o meio (*) pode ser em qualquer nota, e as vezes da mesma qualidade, tanto na 1ª voz como na 2ª

O autor seria um estudioso da música com considerável percepção pela arte. Provavelmente teve contato com livros de teoria musical que ampliaram o assunto para o campo da acústica sonora, pois define som: "Todo o som consiste no movimento trêmulo, ou vibratório, que fere as ondas do ar". E explica como se consegue a consonância perfeita do som:

> e conforme se encontram estas vibrações mais cedo ou mais tarde, melhor ou menor consonância nos resulta, pois quanto mais depressa se ajustam mais depressa se aquieta o tímpano que é quando acha a perfeita consonância. [627]

Na seqüência, explora o assunto ao definir as consonâncias perfeitas e imperfeitas e ao mostrar como conseguir os intervalos perfeitos. Por outro lado, expressa opinião sobre o conhecimento do aspirante à música que precisaria estudar outras ciências, especialmente a matemática, para facilitar a sua compreensão a respeito da proporção do som. Para exemplificar, ele

---

[625] AMP - Documento avulso (1201) (A1 PR 50 p3), f. 2.

[626] Fuga é um tipo de contraponto composto para um particular número de partes ou vozes (descritas como vocal ou instrumental, como por exemplo, fuga a 4 partes ou a 3 vozes). A característica da fuga é que as vozes entram sucessivamente imitando uma a outra. KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Musica.* Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 242.

[627] Idem, p.4.

utiliza a corda, provavelmente de um violino, com a qual demonstra a obtenção da oitava, terça e de outros sons.

É interessante observar que o autor se coloca à disposição dos professores de música da época que quisessem corrigi-lo. Manuel Joaquim Moreira escreve sobre o músico de uma maneira contemporânea quando destaca a necessidade de ele possuir uma boa formação cultural, para com ela estar apto a praticar a música tanto prática quanto teórica:

> pois para a perfeição depende de estar bem cultivado o entendimento de outras muitas Artes e Ciências como são: Língua Latina, Aritmética, Geometria, Métrica, Retórica, Filosofia; pois só o Músico que for abalizado nas proporções e combinações matemáticas terá a primazia de ser sublime, porque pode então ajuntar o ser: Prático e Teórico.[628]

Segue a transcrição do documento na íntegra:

[628] Idem, p 3

**Arte de Muzica**

Fol. 1
Com as primeiras regras mais simplices / para decorarem os principiantes, as quaes vão / depois notadas para melhor inteligencia e ins=/trução a Pratica, e Theoria: cujas notas ou ex=/plicaçoens vão devididas em duas partes: / primeira as principais regras, em que deve es=/tar sciente o executor, e na segunda, como em / ambas o Compozitor: rezumo extrahido de / varios Au [tor]es por = Manoel Joaquim Moreira / que libalmente offerece ao publico para / quem debaixo de baze se quizer aplicar. = anno de / 1820
[à margem direita em 3 linhas na vertical de forma ascendente segue:]
a corda em [9 p.tos / na 5ª p.te reponha o cavalete (e oriente os dois?) 4 p.tes soará a 3ª maior, proporção / sequiquarta de 5 a 4 etc: e o mesmo severifica nas mais especies tanto conson.tes como dissonantes propor/ cionando as repartiçoens segundo os seus numeros radicais.

Fol. 2
Prologo / Esta Arte de ensinar Muzica que offere=/ço a quem della quizer usar, me paresse ser h~u / methodo facil e abreviado: De huns terá appro=/vação, de outros a censura, porque inda que por / felicidade não tenha alguns eros: he huma / empreza facil agradar a poucos, dificultozo com=/ tentar a muitos, e impossivel das gosto a todos. /
Qualquer dos Scientes Professores, que / se opuzer a algum dos seus artigos; dezejo que / com fundamental razão me mostre os erros, para / promptamente me reportar, e seguir o verdadeiro / caminho: Consilium mutare in melius sapien= / tis est, pois conheço que indo nem mediocremente / posso por em théze todos os preceitos, regras e se/ gredos de tão delicada faculdade pois para a / perfeição depende de estar bem cultivado o enten=/ dimento de outras muitas Artes e sciencias co/ mo são: Lingua Latina, Aritmetica, Geometria / Metrica, Retorica, Filozofia; pois só o Muzico / que for abalizado nas proporçoens e combina=/ çoens Matematicas terá a primazia de ser sublima, porque pode então ajuntar o ser: Pra=/ tico e Theorico. E quando aconteça q~ algum / reprove por não perseber o q~ quero dizer axan= / do as explicaçoens pouco claras ou abreviadas: dis= / [[continua no fol. 3]]

[[abaixo, à margem inferior, com outra letra e tinta:] Ofa [Oferta] do Prof. Filinto Lopes (Muzambinho)/ Abril, 1926 / Lo, aquis. N. 1, fl 147 (vers?)/
[À margem esquerda, carimbo do Museu Paulista/ Coleção [restante ilegível] acima do qual a classificação} D-1201 [a tinta]

fol. 3
disfarse este defeito, e faça com prudencia uma / reflexão para então calcular e iscidir, e quan=/ do de todo duvidar pergunte. E sendo por =/ acazo algum que subtilmente lhe domine es=/ pirito contraditorio, ou que tenha pouco saptis=/fação com os louvores alheios: ou o faça milhor, / ou exforse-se a aplicar-se as vertudes da humildade / e caridade. Hi autem, quaecum que quidem/ ignorant, basfemant... in his corrumppuntur./

Quanto da minha parte receberei com resi=/gnação e bom humor: a correção dos sabios, o lou=/ vor dos Prudentes, e o vituperio dos criticos, pois/ que a tudo me expûs quando peguei na penna pa / aparecer, [[ç]] a cuja temeridade me moveu, tanto a=

A seja inclinação q~tenho a Arte, como pa servir / este trabalho de exercicio em q~, milhor me vá ins=/ truindo: prometendo, com adjutorio Divino, hir re=/ formando a mesma obra no q~milhor descobrir, tanto por mim, como nos documentos q~receber / dos mais habeis Profeçores, a cujos juizos de boa von=/ tade me sujeito, pois conheço inda não deveria es=/ crever sobre este asumpto por me achar mais distan=/ te do grao de perfeição, à que tão bem só poucos xe=/ gão vencendo a Pratica q~hé a destreza de bem / cantar tocar, e compor; e a Theorica, q~hé a compre=/ hençãoe conhecimento da razão e cauza: pois hu=/ ma e outra sciencia hé dom de Deos (como dis Sancto Agostinho) porq~ huns tem natureza e careçe / d'Arte; outros tem Arte e falta a natureza. Judici=/ um sensus in muzica nonest ad libendum, sed solius intelectus,/

[segue na esquerda, em vertical, mais 5 linhas e à direita mais 8 linhas]

[na vertical da margem esquerda de f. 3]

[riscado: logo? Ilegível (sobreposto um que?] (diozo?) modo de compozi] Fuga hé o mesmo q~ fugida: hû artifisiozo modo de compozição/ q~principia hua vos o seu intento, (enquanto?), outras pellos mesmos vestigios a seguem p.r algum tempo,/ a ponto q.~ a 1ª logo apartando-se daquelle passo segue diverso caminho, emqto as mais vozes como q~ procuradas/ se lhe esconde andão pr varios modos buscando o pro passo, q~ já o emcontrão mais ajustado (apartado?), e ora axando, e ora escondendoçe outras imitandose finaliza em consonancias, [de uma (riscado)] com estrondoza [por cima do risco] armonia.

[segue na vertical da direita, com 8 linhas, avançando as 2 últimas linhas sobre o fol. Seguinte (n. 4).

A fuga se reduz a 4 ou 5 classes: f. ral, f. de imitação, f. de tom, f. as avessas, ou irregular, ellas di qlqr qualid/ que sejão sempre tem principio meio e fim, o princip. [q há de ser sempre, riscado] he na 1ª ou 5ª do tom, o meio (*)pode ser em qlquer/ nota, e as vezes da mma qualide, tanto na 1ª vos como na 2ª (o fim hé na 1ª nota ou 5ª do tom e as vozes na 4ª ou na 2ª, aten/ to o principio como meio e fim há de conresponder da mesma quantide ou qualide a 1ª a 2ª vós, conforme a classe de q~for a fuga./

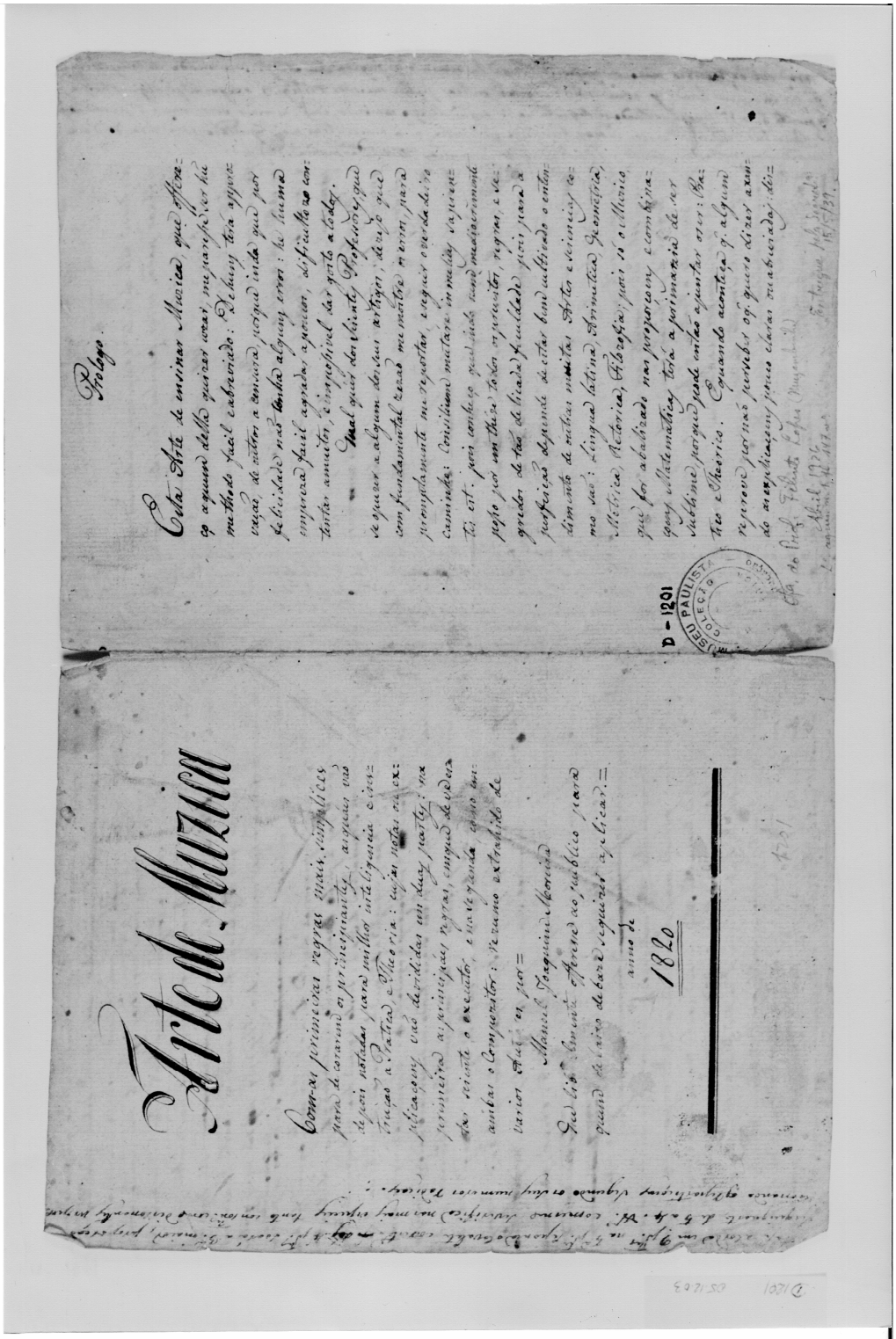
A fuga real tendo seu principio na 1ª nota do tom e o fim na 5 ou tendo principio na 5ª será o fim na 1ª, a qual o meio/ hé diferente em qualide, na resposta da 2ª vós, tendo esta o principio onde a pra [primeira] tiver o fim ou há de ter o fim onde a 1ª tiver/ o principio: [duas palavras ilegíveis riscadas]; assim sahir fora do tom responde se dentro da 8ª [quaze plos ou? ] hua vos pla 5ª a outra lhe responda pla 4ª ou ao contrario v g [verbi gratia] etc etc.

Fol. 4

Todo o som consiste no movimento tremulo, ou vibratorio, que fere as ond[as]/ do ár, [ou como os movimentos, impelidas, como] (riscado no original). O movimto de hua corda tocada [impelida, por cima da palavra anterior] ou/ o eco humano, cuja vibração vai comresponder ao nosso timpano, produ/ zindo o som grâve vibrações mais vagarozas quanto mais agudas, e mais/ amiudados forem os sons: e conforme se encontrão estas vibraçoes mais/ sedo ou mais tarde, milhor ou menor consonanacia nos rezulta, pois/ quanto mais [depreça?] se ajustão [se ajustão estas vibraçoes (riscado)] mais depreça/ se aquieta o timpano q~ hé qdo acha a perfeita consonancia.

E esta hé a cauza/ [da maior perfeição de huas especies do q~ de outras (riscado)] prq~ não são mais gratas/ huas especies do q~ outras: [sendo a mais perfta a 8ª (riscado)] sendo das consonantes perfeitas/ a melhor a 8ª pr ser de proporção dupla de 2 a 1 prq~ emqto o grave fás huma vibração o agudo fás 2 pr isso mais a miudo se encontrão; depois desta a 5ª / q~ he proporção sesquialtera de 3 a 2. dando a grave duas vibraçoens em qto a a=/ guda dá 3. = e depois seguesse a 4ª que he proporção sesquitercia de 4 a 3/ q~ emqto dá a grave 3 vibraçoes a aguda dá 4. Seguindo-se agora as con=/ sonantes imperfeitas, porq~ vão se apartando ou demorando cada vês mais o / emcontro das vibraçoens: sendo destas em primro lugar a 3ª maior que he / proporção sesquiquarta de 5 a 4., emqto dá a grave 4 a aguda dá 5, de/pois a 6ª maior q~ hé proporção superbipartienstercias de 5 a 3. [D]epois/ a da [dita] 6ª menor. Proporção supertripartiens quintas de 8 a 5. por ultimo/ a 3ª menor q. hé proporção sequiquinta de 6 a 5. e depois [as dissonant (riscado)]/ tanto cresce o numero das proporçoens, mais [dissonante ileg, ileg, (riscado)] dissonancia sentindo pr q~ mais tempo / tempo (sic) leva o encontro das vibraçoens no timpano [razão prque (riscado)] mais imcomodado [linha ileg riscada] foi./

Pa [para] se apreciar milhor estas indagaçoens hé q. careçe as luzes das proporçoens, / matematicas, porem mais claro ou mecanicamte exponho, a 8ª suponho/ só huma corda teza em hu~ sóm [maçava?] com hu~ compasso ao meio e separado/ ahi hu~ cavalete a metade delle dará a 8ª do tom q~ se ouviu estando solta, exata / a proporção dupla de 2 a 1 q~ hé duas ptes contra huma; repartaçe agora a mma/ corda solta em 6 partes, e pondose o cavalete na 3ª pte e ferindo-se as duas ptes q~ res/ tão ouvirse há a 5ª do tom da corda solta; exato a proporção sequialtera de 3 a 2 q./ hé 3 as ptes contra 2 / repartaçe pla mma forma em 7 partes e na 4ª pte ponha o cavalete / achará no reste [restante] q~ são 3 ptes a 4ª do tom; [ex?] ahi a proporção d]sesquitercia de 4 a 3.



**Arte da Música -** Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo - manuscrito avulso, A1 PR 50, p.3. Créditos fotográficos: José Rosael.

# Conclusão

No período de 1765 a 1822, observarmos três fases no processo da produçãocirculação da música sacra e profana na cidade de São Paulo.

A primeira fase inicia-se em 1765 e termina em 1774, período no qual houve a realização simultânea das festas religiosas e civis com as atividades de óperas e teatro musicado durante o governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. Nesse período é implementada a Casa da Ópera em São Paulo, seguindo o padrão observado em outras cidades do Brasil. A rotina estabelecida em utilizar uma casa de espetáculos para a música, concomitante com o espaço existente para as atividades religiosas, nos aponta para um sincretismo religioso-profano. O gosto do governador D. Luís Antônio em utilizar a "música da ópera", ou seja aquela de "instrumentos", na música do culto nos mostra uma postura contrária àquela do Concílio de Trento que determinava para as igrejas a realização da música apenas com vozes humanas, tolerado o órgão em determinadas situações litúrgicas. Essa tendência é observada nos relatos do próprio governador em seu diário, não nos restando nenhuma partitura que possa aprofundar ou detalhar quais seriam os instrumentos lícitos para a música do culto. Ainda nessa fase, com a expansão da música, configuramos a formação de platéia absorvendo e integrando as manifestações artísticas.

Consideramos como segunda fase àquela de maior produção musical sacra de São Paulo, que corresponde a do compositor André da Silva Gomes, na Sé. Delimitamos esse período de 1774, quando André da Silva Gomes assume o cargo de mestre-de-capela, ao ano de 1812. Dessas obras compostas que sobreviveram e estão catalogadas, constatamos que das 101 obras datadas, 93 foram compostas nesse período. Desse número, 47 obras foram compostas entre o ano de sua chegada em São Paulo, 1774, até 1785.

A terceira fase corresponde à diminuição da produção musical, tanto na esfera sacra como na profana na última década da pesquisa – 1812 a 1822. Nessa fase, notamos que embora os circuitos de difusão da música continuam sendo as festas religiosas e civis, ocorre o aparecimento de um novo espaço

para a execução musical: o espaço privado. Alguns dos relatos dos viajantes nos mostram que a música é utilizada em eventos particulares. Nesse período, há uma redução das atividades da Casa da Ópera e uma diminuição das composições de André da Silva Gomes. Enquanto que na cidade do Rio de Janeiro, com o estabelecimento da corte em 1808, há um conseqüente incremento da sua vida cultural, percebemos um declínio da atividade musical no cenário paulistano. A carência de músicos na cidade de São Paulo sempre foi evidenciada pelo intercâmbio existente en tre eles nas vilas da capitania, porém a situação parece ter se intensificado nas primeiras décadas do século XIX. Talvez isso se deva em parte à intensa atividade cultural do Rio de Janeiro que pode ter atraído os músicos a migrar para a corte.

Observamos que a circulação da música entre as duas esferas, sacra e profana, e o consequente processo de laicização dos espaços sociais, evidenciados principalmente na primeira fase, foram meios de garantir à sociedade da época as suas práticas de sociabilidade.

Uma das formas de circulação do produto artístico em São Paulo, principalmente, na segunda e na terceira fase era por meio da cópia de tratados e partituras pelos músicos. O músico imigrante, ou mesmo um viajante, poderia trazer partituras e livros de Portugal, porém a reprodução por cópia foi fundamental para garantir a circulação desse material. Isso se deve à necessidade do músico em obter o material para seu estudo, e ao restrito intercâmbio relativo à disponibilidade de material didático e pedagógico. A função do copista foi primordial para a difusão e circulação da música escrita e dos demais trabalhos teórico-musicais. Afora o copista, o diletante seria outro responsável por difundir a teoria musical no período.

Ao concluirmos este trabalho, após inúmeras horas de leitura, compilação, análise e redação, nos sentimos satisfeitos com o resultado obtido. Da reflexão sobre o material pesquisado concluímos que houve, na primeira e segunda fase, um desenvolvimento cultural significativo em um determinado tempo e espaço na cidade de São Paulo, propiciando sua integração cultural às principais cidades do Brasil colonial. Ao levantar questões sobre como ocorreu a produção-circulação da música na cidade de São Paulo, trouxemos à luz novos objetos de estudos. Esperamos que eles

possam ampliar e contribuir com a teia de informações existente sobre o nosso passado musical.

# Fontes

## 1. Fontes Manuscritas:

### Arquivo Público do Estado de São Paulo:

E 00023; C00613; E11571; E 11989: C00412; E 12025: E 12027; E 12029;
C 00365A; C 00376A

### Acervo do Museu Paulista - Universidade de São Paulo:

Fundos e coleções

Documentos avulsos: 1201 (A1 PR 50 p3) 1820
José Bonifácio de Andrade e Silva: A1 PR 47
Fundo da Fazenda pública em São Paulo (1705-1892): A1 PR 51 (D 4160-4169)
IV Centenário da Cidade de São Paulo: A1 PR 49; A1 PR 70
Marques de Valença: A1 PR 46; A2 PR 63; A2 PR 66
Moisés Marcondes: A1 PR 45 P5
Coleção Affonso de Escragnolle Taunay: A1 PR15; A1 PR 52; A1 PR 68
Coleção Carlos Penteado de Rezende: A1 PR14 P4-7

### Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo:

Coleção João Fernando de Almeida Prado – MS 39
Documento anexo aos *Estatutos / Da Sancta Sé da Bahia*...) Cód. 4-a-8.
Descrição sobre as exéquias de D. Maria I, 90, A 8

### Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo:

- Irmandades (livros de compromisso / atas / receitas e despesas / estatutos / portarias e matrículas)

Irmandade de Nossa Sra Rosário dos Homens Pretos (1778) 01-03-08
Irmandade de São Benedito (1803-1854) 02-02-10
Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1815) 05-03-17; 03-03-04; 03-02-38

Recolhidas da Conceição da Divina Providência (1788) 01-01-35; 01-01-04
Recolhidas de Santa Tereza 02-01-39; 06-01-08
Santa Casa de Misericórdia (1787-1796) 01-02-15
Irmandade do Santo Sacramento 04-02-75; 04-02-34; 06-02-23; 01-03-69; 02-03-42; 01-02-20, 02-02-17; 01-03-05; 19-02-23; 05-01-02; 09-03-01; 04-02-38; 01-03-05; 04-03-25; 01-02-18;02-01-32; 01-02-35; 02-02-05; 01-02-28; 12-02-28; 01-02-42

Irmandade Nossa Senhora das Dores 04-02-25; 04-02-46

Irmandade São Miguel e Almas (1699-1866) 03-02-14; 02-03-28; 03-02-06; 02-03-27

Capelas:

Registro das Capelas Cerradas (1560-1907) 19-02-41
Rol de confiliados (1796-1849) 05-02-09
Registro de Provisão (1818-1824) 01-02-37
Freguesias:
Cotia: Receita e Despesa (1801-1827) 10-03-10/Contas 10-02-50 /Tombos, pastorais 10-02-18
Penha: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (1755-1880) 19-02-42
Santa Ifigênia (1813) 19-02-42
Santo Amaro-tombo (1686-1880) 02-02-27; 02-02-21
Guarulhos: Irmandade dos Santos (1805) 03-01-55;03-01-56 / Irmandade de N.S. Rosário - Compromisso (1801) 74-01-02

**- Processo geral**

**- Auto crime**

1788 – Batuques e forrundus (sem codificação)

**- Processo de habilitação de Genere et Moribus**

1726 - Ângelo de Siqueira (8-1-120); Jerônimo Pinto Rodrigues (2- 53 -1196).

**- Documentos Interessantes**

- Seção Terceira - 15-75- nº 8 - Dom Bernardo Rodrigues Nogueira – 1º Bispo de São Paulo – 1746-1748

- Seção Terceira – 15-76-nº14 – 1775 “A tradicional Festa de Nossa Senhora dos Prazeres no mosteiro da Luz”

## Biblioteca Nacional/ Rio de Janeiro:

Manuscritos: Fundo Morgado de Mateus

*Microfilmes* MS 553 (1 a 27)
Documentos: I-30,19,7,nº3; I-30,21,54; I-3019,5,nº6; I-30,13,12, nº34; I-30,18,6,nº7; I-30,11,3, nº54; I-30,27,27; I-30,14,20,nº14; I-30,12,2, nº18

*Derrota que fez o Ex.mo. Sr. D. Luiz Antônio de Souza. Governador e Capitão-General da Cidade de S. Paulo, indo para a do Rio de Janeiro em a Nau de Guerra N. Sr.a. da Estrela de que era Comandante”.* MS - 21,4,14-16

Ofício de Morgado Mateus ao Conde de Oeiras: II, 35, 21, 2

**Fundação Casa de Mateus / Portugal**

Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/03/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM

## 2. Fontes Impressas:

ABREU, Manoel Cardoso de. “Divertimento Admirável”. In: *Roteiros e notícias de São Paulo Colonial - 1751 / 1804.* São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1977 (Coleção Paulística v. 1)

ALEGRIA, José Augusto. *Tractado de Canto Mensurable de Mateus d’Aranda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

ALMEIDA, Manuel Lopes de. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800).* Coimbra: Coimbra Editora, 1964.

*Atas da Câmara Municipal de São Paulo* - São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, 1919, volumes 5 a 8; 11 a 22

BEYER, Gustavo. *Viagem a São Paulo no ano de 1813.* Tradução Alberto Loefgren. 2. ed. Campinas: Puccamp,1999

*Documentos Avulsos de interesse para a história e costumes de São Paulo*. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo, 1953, vls. 2 e 3

*Documentos Históricos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1937, vls. 36 e 83.

*Documentos Interessantes para a história e costumes de São Paulo* - São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo, vol.1, vol. 2; vol.3, vol.8, vol12, vol. 15, vol. 17, vol. 18, vol .19, vol. 23, , vol 24, vol. 30, vol. 33; vol.34, vol. 36, vol. 37, vol. 39, vol 40, vol. 42, vol. 54, vol. 57; vol.58, vol.60, vol. 61, vol. 62, vol. 65; vol. 69; vol.79, vol. 84 ; vol. 85; vol 89, vol. 90, vol.93, vol. 95.

ELLMERICH, Luis. “A música no São Paulo colonial”. *Revista do Instituto Histórico de São Paulo,* v. 71.

FREITAS, Affonso A de. “Folganças populares do velho S.Paulo” v. 21; *“*A Cidade de São Paulo no anno de 1822.” *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, v. 23, 1925.

LEITE, Serafim (org*.).Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956. vls. 1, 2 e 3; *Novas Cartas Jesuíticas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940 (Coleção Brasiliana, v.194); “Os Jesuítas na Vila de São Paulo*”* *RAMSP*, v. 21.

MADRE DE DEUS, Gaspar. *Memórias para a história da capitania de São Vicente*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1953.

MAWE, John.*Viagens ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP,1978

MAY, William Henry. *Diário de uma viagem da baía de Botafogo à cidade de São Paulo (1810)*. Apres. de Jean Marcel Carvalho França. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006.

MENDONÇA, Marcos Carneiro. "São Paulo na era pompalina". *Revista do Instituto Histórico Brasileiro,* v. 308, 1975

OLIVEIRA, Antonio Rodrigues Veloso de. *Memória sobre o melhoramento da província de São Paulo.* 2. ed. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978 (Coleção Paulística, v. 6).

Ordens reais*. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1935, v.6

Papéis Avulsos. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1935, v. 24, 34, 40

PINTO, Luis Álvares*.* DINIZ, Jaime C. (ed. e intr.) *Arte de Solfejar*. Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, Recife, 1977

PIZA, Antônio de Toledo*.* "Notas sobre festas em Cuiabá no século passado" *Revista do Instituto Histórico de São Paulo* - v. 4, 1898-1899

*Registro Geral da Câmara Municipal de São Paulo* - São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, 1920, volumes 4 a 16

RESSURREIÇÂO, Frei Manuel da. Relação Geral da diocese de São Paulo em 1777*. Revista do Instituto Histórico de São Paulo*, v. 4, 1898-1899

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1954.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

SAMPAIO, Theodoro. "O sertão antes da conquista (século XVII)". *RIHGSP*, v. 5.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich von. *Viagem Pelo Brasil (1817 - 1820)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

VILHENA, Luís dos Santos*. Recompilação de notícias da Capitania de São Paulo.* Lisboa, 1802

VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. *Arte de cantochão offerecida ao Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Mello[...]* Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688

*Gazeta do Rio de Janeiro* – 23/06/1819 - "São Paulo 15 de Maio" – IEB/SP (microfilme 36)

## 3. Ilustrações

1) C.F. Von Martius (1791-1860) e J.B. Von Spix (1781-1826).

**Die Baducca (Batuque) in S. Paulo – p. 114**

BIBLIOTECA NACIONAL. Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil.

Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de publicações e Divulgação, 1974

**2) Planta histórica da Cidade de S. Paulo 1800-1874 - p. 139**

Affonso de Freitas. In: *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978

3) **Igreja do Colégio – p.140**

Arquivo de Negativos da Divisão de Iconografia e Museus. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Foto nº 273E

4) **Luis Antônio de Sousa Botelho Mourão – p. 144**: Séc. XVIII, 3º quartel. Óleo sobre tela. FUNDAÇÃO CASA DE MATEUS Inv. 463.

5) **Desenho por idéia da cidade de São Paulo – p. 148**

Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional - Map. I, 01, 05 / Rio de Janeiro. Fundo: Morgado de Mateus. Catálogo Arquivo de Mateus, p. 431 – n. 2486 data: [17--]

6) Johann Moritz Rugendas

**Costumes de São Paulo – p. 187**

BIBLIOTECA NACIONAL. Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de publicações e Divulgação, 1974

7) **Arte da Música – p. 219**

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo - manuscrito avulso, A1 PR 50, p.3. Créditos fotográficos: José Rosael.

# Bibliografia

## 1) Obras de referência


ARRUDA, José Jobson de Andrade de (coord.). *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo.* Catálogo I e II. Bauru: EDUSC: FAPESP / IMESP, 2000 - 2002

BELOTTO, H. I; HUTTER, L. M.; NOGUEIRA A. R. *Catálogo da Coleção Alberto Lamego.* 2.ed. São Paulo, 2002

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1781

DAMASCENO, Darci (coord.). *Catálogo Arquivo de Mateus*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2000 (Coleção Rodolfo Garcia v. 27)

DUPRAT, Régis .“Catálogo Temático dos Manuscritos de André da Silva Gomes”.In: *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995

*Enciclopédia da Música Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Art Editora / Itaú Cultural, 1998.

FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1980

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais.* Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses.* Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda, 1944/45, 104 p.

SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionário da Língua Portugueza*. Lisboa: T. Lacerdina, 1813, 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*. 2. ed. - Lisboa : Typ. Lambertini, imp. 1899.

VIEIRA, Domingos. Grande Dicionário portuguez ou tesouro da língua portugueza. Porto: E Chardron, 1871, 5v.

## 2) Livros e artigos

ACQUARONE, Francisco. *Historia da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. [19--?]

ALCÂNTARA MACHADO, José de. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1908.

ALDEN, Dauril. *Late Colonial Brazil, 1750-1808*. In: Leslie Bethell (ed.) Colonial Brazil. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ALVES, Helle. Poetas religiosos de 1770. *Suplemento Literário* "O Estado de S. Paulo" 26/11/1960; 31/12/1960;18/03/1961; 13/05/1961; 15/07/1961.

ALVES, Odair Rodrigues*. Os Homens que governaram São Paulo*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1986.

ALEGRIA, José Augusto*. História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. Cap. 1 , n.2.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal.* São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979 (Coleção Paulística, v. 15).

AMENO, Francisco Luís. "Teatro Cômico Português". Lisboa, 1744. <*htpp:// purl.pt/922/1/cronologia.html da Biblioteca Nacional de Lisboa>, consultado em 05/02/2007.*

ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta*, S. J. (1554-1594) / José de Anchieta, Antônio de Alcântara Machado, Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967, v. 1

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 1º e 2º Tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora,1959; *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972; *Música de feitiçaria no Brasil.* 2.ed. Belo Horizonte: Editoria Itatiaia, 1983; *Pequena História da Música*. Belo Horizonte:

Itatiaia, 1987; *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ARAUJO, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII.* São Paulo: Ricordi, 1963.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. RJ: Livraria José Olympio, 1954 (Coleção Documentos Brasileiros, v. 81).

AZEVEDO, Elisabeth R. O Teatro em São Paulo (1554-1954) In: PORTA Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 Anos de Música no Brasil***.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO MARQUES, Manuel Eufrásio. *Apontamentos, históricos, Geográficos, Biográficos, Estatísticos e Noticiosos da Província de São Paulo*. São Paulo: Martins,1954.

BACELLOS, João. *Morgado de Matheus o grande governador de São Paulo.* São Paulo: Centro de arte e cultura artesanal, 1992.

BAS, Júlio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UNB, 1980.

BEHAGUE, Gerard. *Music in Latin America- An Introdution*. New Jersey: Pretice Hall, 1979

BELLOTTO, Heloísa Liberalli*. Autoridade e Conflito no Brasil Colonial: o Governo do Morgado de Mateus em São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

BENJAMIM, Walter. *Teses sobre filosofia da história*. In: Kothe, Flavio (org.). Walter Benjamim. São Paulo, Ática, 1985.

BINDER, Fernando Pereira, CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854*. Revista eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPR, v. 1 Dez. 1996

BISPO, Antonio Alexandre. "O século XIX na pesquisa histórico-musical brasileira: necessidade de sua reconsideração*". Latin American Music Review.* (Austin), 2(1): p.130-42, spr./sum, 1981.

BLAJ, Ilana. *A Trama das Tensões*. São Paulo: Humanitas, 2002.

BLUME, Friedrich. *Renassaince and Baroque Music*. NY: Norton, 1970.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOXER, Charles R. *A Idade de Ouro do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989; *Ópera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambrigde University Press, 1989.

BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio,1954; *Equipamentos usos e costumes da casa brasileira*. São Paulo: Museu da casa brasileira, 2001, v. 5,

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach.* NY: Norton, 1947.

BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 (reimpr.)

CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro:* um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. RJ: UFRJ, 1996.

CALMON, Pedro. *Espírito da Sociedade Colonial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

CAMARGO, Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira. *A igreja na história de São Paulo*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1953, v. 2 - 5.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. 1 e 2

CÂNDIDO, Antônio*. Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* 3. ed. São Paulo: Martins, 1969.

CARDIM, Fernando. *A história dos colégios e costumes de São Paulo.* 3.ed. São Paulo: Cardozo Filhos & Comp., 1913

CARPEAUX.Otto Maria. *Uma nova história da música*. RJ: Ediouro, s.d.

CARVALHO, Mario Vieira de (coord.). **"**O Orientalismo na Música**".** In *O Orientalismo em Portugal.* Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos, Câmara Municipal do Porto, Ed. Inapa 1999, p. 240-265.

CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil – 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, v. 3, tomo 4, 1969

CHERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002 (Coleção Várias Histórias)

CUTELEIRO, Alberto. *Alguns Subsídios para a História da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral; *A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo 1554-1897*. São Paulo: Annablume, 1997; A Toponímia Paulistana. In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

DINIZ. Jaime C. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1993.

DUPRAT, Régis, LIMA, Edílson V. de Lima, LANDI, Márcio Spartaco e SOARES, Paulo Augusto. *"Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes.* São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

DUPRAT, Régis. Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil. *Complemento das Artes.* Brasília , março de 1981; "Itu: Alguns aspectos novos de sua tradição musical". *Complemento das Artes*, Brasília: (6), maio 1982, 114-20 (art. em periódico); Antecipando a História da Música no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, SPHAN, Rio de Janeiro: 20: 13-27, 1984; *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985; Evolução da Historiografia Musical Brasileira. *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Rio de Janeiro, (1): 32-36, dezembro de 1989; Memória Musical e Musicologia Histórica. *Revista da biblioteca Mário de Andrade,* São Paulo, p.116-120, 1992; *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995. "Estanco da Música no Brasil Colonial" In: MARCONDES N.; BELLOTTO M. L. (org) *Labirintos e Nós.* São Paulo: Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, p.53-74,1999; A música sacra no Brasil colonial e imperial. *Revista do IPHAN,* Rio de Janeiro v. 1, n. 29, p. 29-38, 2001;"O Barroco Musical no Brasil". In TIRAPELI, Percival (org) *Barroco Memória Viva/Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do

Estado, 2001, p.230-35.

ELEUTÉRIO, Victor. *O judeu em cena: El prodigio de amarante/= o prodígio de Amarante*. 1ª Edição bilíngüe e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ELIAS, Norbert*. A sociedade de corte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1987; *Mozart – A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ELLIAS JUNIOR, Alfredo. *Resumo da história de São Paulo (quinhentismo e seiscentismo*), São Paulo: Tipografia Brasil, 1942; *Capítulos da História Social de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944 (Coleção Brasiliana, v.235).

FREITAS, Affonso A de. *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado (Coleção Paulística, v. 8) 1978

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Trad. Carlos Guilherme Perez de Aranda 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1990 (Coleção Alianza Música, n. 31).

GALANTE de Souza J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, v.1, 1960.

GODOY, Joaquim Floriano. *A Província de São Paulo.* 2. ed. São Paulo: Governo do Estado (Coleção Paulística, v.12) 1978.

GROUT, Donald J. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nicolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1948; *Caminhos e fronteiras.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; (org.) *História Geral da Civilização Brasileira. Época Colonial*. São Paulo: Difel, 1985, v.2 e 3.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens - o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

JANCSO, Istvan; KANTOR, Íris (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Edusp, 2001. V. 1 e 2.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Ed.Martins Fontes, 1987; *A Òpera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes de música popular brasileira.* Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977; *História da Música Brasileira,*

*dos primórdios ao início do séc. XX.* 3. ed. Porto Alegre: Movimento/ Sec. de Cultura/MEC, 1982.

LANDI, Marcio Spartaco. *Lições de contraponto segundo a Arte Explicada de André da S. Gomes.* Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda, 2006.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. *Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra, 1966; *La música em vila Rica, Minas Gerais, siglo XVIII.* Santiago de Chile: Facultad de ciências y artes musicales, Universidade de Chile, 1968; Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco.* (Belo Horizonte) 11: 45-67, 1976.

LANGHANS, Franz-Paul. *As corporações dos ofícios mecânicos – subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil; (1549-1760),* Lisboa- Rio de Janeiro: Brotéria: Livros de Portugal, 1953; "A Música nas primeiras escolas do Brasil". *Revista contemporânea de cultura.* Lisboa: Brotéria. v. 44. Jan. de 1947.

LEMOS, A. Carlos. "Organização Urbana e Arquitetura em São Paulo dos tempos Coloniais". In: PORTA Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LISBOA, Karen Mackow. "Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX". In: MOTTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem completa. A experiência brasileira.* São Paulo: Editora SENAC, 1999.

MARCILIO, Maria Luiza. *A cidade de São Paulo: População e Povoamento 1750-1850*. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, c 1968; *História da escola em São Paulo e no Brasil*. São Paulo: Instituto Braudel: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MARIZ, Vasco. "A contribuição africana para a música brasileira". *Estudos Afro-asiáticos*. (São Paulo) 15:105-115, 1988; *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MASSIN, Jean (org.). *História da Música Ocidental.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELLO, Guilherme T.P. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: São Joaquim, 1908.

MELLO, Morais Filho. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp,1979.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra- Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.São Paulo:* Companhia das Letras, 1994.

MONTEIRO, Marianna. "A Dança na Festa Colonial"' In Jancsó, I. & Kantor, I. (orgs). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Fapesp/ Edusp/ Imprensa Oficial, 2001.

MORAES, Geraldo Dutra. *A igreja e o colégio dos jesuítas*. São Paulo: Prefeitura do Município, 1979.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "Arranjos e timbres da música em São Paulo". In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Notas para a História das Artes do espetáculo na Província de São Paulo.* São Paulo: Secretaria de Cultura e Tecnologia, 1978; (coord.)*Vida Cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999 (Sínteses da Cultura Portuguesa)

NERY, Rui Vieira. "O Olhar Exterior: relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do antigo regime" In: NERY, R. V. (coord). *A música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.72-91, 2001; "Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII". *Revista Música*. São Paulo ECA/USP,v.11,2006**;<***http://www.iea.usp.br/iea/online/midiateca/videonerymorgado060828.html***>**

OLIVEIRA, J. J. Machado. *Quadro histórico da província de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978 (Coleção Paulística v. 4)

OLIVEIRA, Olga Maria Frange de. "A modinha e o lundu no período colonial - uma pesquisa bibliográfica". In NERY, R. V. (coord). *A música no Brasil Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

OZOUF, Mona. “A Festa”. In LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988 (Coleção Ciências Sociais, v. 3)

PINHEIRO, Péricles da Silva. *Manifestações literárias em São Paulo na época colonial.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (Comissão de Literatura), 1961 (Coleção Ensaio, v. 5)

PORTO, Antônio Rodrigues*. História Urbanística da Cidade de São Paulo,1554 a 1988.* São Paulo: Carthago e Forte, 1992.

PRADO Junior, Caio. *Evolução política no Brasil e outros estudos.* 6. ed. São Paulo: Brasiliense,1969; *Formação do Brasil contemporâneo*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PRADO, Décio de Almeida. “O teatro no Brasil Colonial”. In: PIZARRO, Ana (org) *América Latina: palavra literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993, v.1; *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908).* São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 1999.

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

REZENDE, Carlos Penteado de. “Cronologia Musical de São Paulo (1800-1870)” Separata do 2. v. *São Paulo em quatro séculos.* IHGSP, p. 233-240, 1954; “Fragmentos para uma história da música em São Paulo 1500-1800”. *Folha da Manhã,* São Paulo, p. 3-5, 25 jan.1954; “Notas para uma História do Piano no Brasil”. *Revista Brasileira de Cultura*, nº 6, 1970.

REIS, João José dos. *A morte é uma festa; ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.RIBAS, Tomaz. *Danças Populares Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

RIBEIRO, Mário Sampayo. “Música e Dança”. In: *A Arte Popular em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, s.d.

ROBINSON, Michael F. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

RODRIGUES, Washt J. *Tropas Paulistas de Outrora* São Paulo: Governo do Estado, 1978.

ROSEN, Charles. *The Classic Style*. London: Faber and Faber, 1976

RUBERT, Arlindo. *A igreja no Brasil - Expansão territorial e absolutismo estatal (1700-1822).* Santa Maria: Pallotti, 1988, v.3

SANTANA, Nuto. *São Paulo Histórico*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz. *Origem e evolução da música em Portugal e suas influências no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SASPORTES, José. *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

SAVELLI, Mário. "A Casa da Ópera". São Paulo: Arquivo Municipal. *Separata da Revista do Arquivo*, n. 187, p.199-204, 1976.

SCHERER, Frederic M. *Quarter notes and bank notes: the economics of music composition in the eighteenth and nineteenth centuries*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

SCHURMAN, Ernest. *A Música Como Linguagem/Uma abordagem Histórica.* 2. ed. São Paulo: CNPq / Brasiliense, 1990.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s.d, 479 p.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).* São Paulo: Editora Nacional; Brasília, INL, 1977; "O sagrado e o profano nas festas do Brasil Colonial". *Revista de Ciências Históricas*, (Porto) 8: 105-110, 1993.

SOUZA, Laura de Mello. *O Sol e a Sombra* – política e administração na América portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; "Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações". In: NOVAIS, F. (Dir.). *História da vida privada na América portuguesa*. v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

STEVENSON, Robert. *Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History*. Yearbook, Tulane University, New Orleans, 1968, v. 4, p. 1-24.

THEODORO, Janice e LUIZ, Rafael. "São Paulo: de vila a cidade". In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

TINHORÃO, J. Ramos. “Deculturação da música Indígena Brasileira”. *Revista brasileira de cultura*. Conselho Federal de Cultura. Nº13, 1972; *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998; *Festas no Brasil Colonial*. 1º reimp. São Paulo: Editora 34, 2000.

TIRAPELLI, Percival (org.) *Arte Sacra Colônia:* Barroco Memória Viva. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

TONI, Flavia Camargo (org.), VOLPE, Maria Alice, DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas.* São Paulo: EDUSP, 2000.

VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos do Folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1936.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os músicos portugueses*. Porto: Imprenza Portuguesa, v. 1 e 2, 1870.

VIANNA, Hélio. *São Paulo no Arquivo de Mateus.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969 (Coleção Rodolfo Garcia)

VITERBO, Francisco Marques de Souza. *A ordem de Cristo e a música religiosa nos nossos domínios ultramarinos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910.

WERNET, Augustin. “Vida Religiosa em São Paulo (1554-1954*)”.* In: PORTA, Paula (org) *História da Cidade de São Paulo - a cidade colonial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

## 3) Teses não publicadas

ABUD, Kátia Maria. Autoridade e riqueza - contribuição para o estudo da sociedade paulistana na segunda metade do século XVIII. 1978 (Tese de mestrado) FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo

BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.* 2006, 3 v. *Tese* (Mestrado em Musicologia) IA, UNESP, São Paulo

CARVALHO, Mônica Pinto de Carvalho. *Cidade de São Paulo no século XVIII: uma sociabilidade constituída em torno dos símbolos do poder*. 1994 (Mestrado em Sociologia) FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASTANHA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX .* 2000, 3 v. Tese (Doutorado em História Social) FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo; *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. 1991. Tese (Mestrado em Musicologia) ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.* 2006. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo

LIMA, Yedda Dias. *O festejo público de 1770 em São Paulo.* 1973. Tese (Mestrado). Universidade de Provença, Aix-em- Provence.

MACHADO NETO, Diósnio Machado *Música sacra em terra de santos*. 2001. Tese (Mestrado em Musicologia) ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo

MONTEIRO, Maurício Mário. *A Construção do Gosto. Música e Sociedade no Brasil no Tempo de D. João VI (1808 - 1821).* 2001.Tese (Doutorado em História Social)**.** FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PIROTTA, Wilson Ricardo Buquetti*. Ópera na cidade de São Paulo*. 1993. Tese (Mestrado em Música) ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

## Catálogo dos músicos

Esse catálogo foi elaborado a partir da pesquisa por meio do cruzamento das diversas fontes impressas, manuscritas e referências bibliográficas citadas no trabalho.[629] Constam dele músicos que trabalharam na Capitania de São Paulo no período estudado, o tipo de atividade exercida e a data em que aparece na documentação correspondente ao nome.

O objetivo desse catálogo é demonstrar a quantidade significativa de profissionais da área musical envolvida na produção da música no período estudado. Sabemos que a condição do profissional da área musical naquele tempo estava condicionada a fatores que nos indicam as dificuldades que eles possuíam em viver da arte da música. Na coluna referente à atividade do músico referimos ao termo encontrado na documentação, fosse como mestre-de-capela (MC), cantor, regente, compositor, instrumentista ou denominado simplesmente como "músico". Muitos deles aparecem citados em documentos sem referência do local ou data de nascimento; outros não conseguimos identificar em qual ano, ou década, ele trabalhou, nesse caso optamos por não indicar nenhuma data. Todas as indicações de data, ou época, que aparecem na documentação foram copiadas exatamente como aparecem escritas.

[629] Dentre as fontes e as referências bibliográficas destacamos: Biblioteca Nacional: Manuscrito 553 (24), (25), (64); Códice: 21,4,14 /15/16; *ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA*. 2.ed. São Paulo: Art Editora/Itaú Cultural,1998; *Documentos Avulsos de interesse para a história e costumes de São Paulo*. São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo, 1953; *Documentos Interessantes para a história e costumes de São Paulo* - São Paulo: Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo; MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses;* DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985; *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo: Paulus, 1995.

## TABELA I

| Localidade | Nome | Atividade | Data na qual aparece na documentação | Local / ano de nascimento |
|---|---|---|---|---|
| Atibaia | Cipriano Pires de Oliveira | MC[630] | 1775 | Atibaia-1751 |
| Atibaia | João Preto de Oliveira | MC | 1765 | 1726? |
| Atibaia | Manuel Julião da Silva Ramos | MC | 1815 | Sabará/MG-1763 |
| Atibaia | Manuel Preto Cardoso | MC | 1722 | |
| Campinas | Manuel José Gomes | MC | 1810<br>1819 / 1820 | Santana do Parnaíba 1792 |
| Campinas | Manuel Gomes da Graça | Músico | | MG-1777 |
| Cananéia | Francisco Marques | MC | 1765-1771 | |
| Cunha | Padre João Carvalho da Costa | Compositor | | 1788 |
| Guaratingueta | Antonio Correia Leite | Músico | | 1755 |
| Guaratingueta | Antonio da Silveira Vaz | Músico | 1815 | |
| Guaratingueta | Antonio Rodrigues de Azevedo | MC | 1737 | |
| Guaratingueta | Francisco de Paula Ferreira | MC | 1814 | Congonhas/ MG- 1777 |
| Guaratingueta | Inácio Gomes | MC | 1776 | |
| Guaratingueta | Manoel Gonçalves Franco | MC | 1780 | Guaratingue tá 1742 |
| Guaratingueta | Manoel Joaquim de Oliveira | Músico | 1812 | Itabira/ MG |
| Guaratingueta | Manoel Joaquim Gonçalves | Músico | 1800 | Lorena |
| Guaratingueta | Martinho do Amaral Gurgel | Ofício de violeiro | 1784 | Guaratin-gueta |

[630] Utilizamos para o termo mestre-de-capela a abreviação “MC”.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Guaratinguetá | João da Silva Cavaco | Músico | 1765 | Taubaté-1725-1805 |
| Guaratinguetá Jacareí | Pedro da Cunha Pinto | MC MC | 1715 1730-1735 | Guaratin-guetá |
| Itu | Antonio Correia Meireles | MC | 1725 | |
| Itu | Antonio da Silva Dutra | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Antonio Delfim | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Bartolomeu de Quadros | MC | 1706 | |
| Itu | Francisco de Barros Freire | MC | Segunda metade do séc. XVII | |
| Itu | Francisco de Paula Leite | Músico | | 1780 |
| Itu | Francisco Vaz Teixeira | | 1725-1752 | |
| Itu | Inácio Pinto Rodrigues | MC | 1787 | |
| Itu | Jerônimo Pinto Rodrigues | MC | 1820 | SP-1790 |
| Itu | João José Garcia | Trombeta aposentado | 1819 | |
| Itu | João Paulo | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Joaquim José de Quadros | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Jose Manuel Pereira | Músico | | 1748 |
| Itu | José Mendes | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Jose Mendes Ferraz Junior | regente | | |
| Itu | Manoel Mendes Ferraz | Rabequista | 1801-1826 | |
| Itu | Manoel Pinto Rodrigues | Mc | | SP-1724 |
| Itu | Miguel da Silva Dutra | Cantor/compositor | 1801-1826 | |
| Itu | Padre Bernardo Luis Melo | Cantor | 1801-1826 | |
| Itu | Padre Jesuíno do Monte Carmelo | MC | 1795-1826 | Santos-1764 |
| Itu | Padre | regente | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Joaquim José de Araujo | | | |
| Itu | Padre Miguel Dias Ferreira | Músico | 1721 | |
| Jundiai | Jose Preto Cardoso | Músico | 1731-1750. | |
| Lorena | Antonio Barbosa de Oliveira | Músico | | 1756 |
| Mogi das Cruzes | Jerônimo Rodrigues Moreira | MC | 1790-1799 | |
| Mogi das Cruzes / Santos / São Paulo | Faustino Xavier do Prado | MC Músico | 1750-1760 | Mogi das Cruzes-1708 |
| Mogi das Cruzes / São Paulo | Felisberto Rodrigues de Santana | Mestre do 2º regimento de milícias em SP | | |
| Mogi Mirim / Mogi Guaçu | Antonio da Rocha Campos | MC | 1760 | Mogi Mirim |
| Mogi Mirim / Mogi Guaçu | Antonio Euquerio de Aguiar | Músico | | |
| Mogi mirim / Mogi guaçu | Bento de Sousa Braga | MC | 1760 | |
| Paranaguá | Antonio de Oliveira | MC | 1746-1772 | |
| Paranaguá | Francisco Luis de Paula | MC | Fins do século XVIII | |
| Paranaguá | Vitorino Nogueira da Paz | MC | 1746 | |
| Pindamonhangaba | Francisco José de Camargo | Rabequista | 1774 | Taubatè |
| Santana do Parnaíba | Ângelo Siqueira Ribeiro do Prado | MC | 1725-1734 | |
| Santana do Parnaíba | Bento de Sousa Braga | MC | 1740-1756 | |
| Santana do Parnaíba | Floriano da Anunciação Freire | MC | 1816 | |
| Santana do | João de | MC | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Parnaíba | Oliveira e Sousa | | | |
| Santana do Parnaíba | João Pedroso | MC | 1799-1807 | |
| Santana do Parnaíba | Jose Ribeiro de Siqueira | MC | 1736 | |
| Santana do Parnaíba | Manuel da Costa do Pino | Músico | | 1653 |
| Santana do Parnaíba | Padre Álvaro Neto | Músico | | Santana do Parnaíba 1671-1707 |
| Santana do Parnaíba | Padre Jose Pedroso de Morais Lara | MC | 1775 | Santana do Parnaíba-1745-1808 |
| Santana do Parnaíba / Mogi das Cruzes / São Paulo | Jose da Costa Homem | MC | 1659<br><br>1677<br>1680 | Mogi das cruzes |
| Santos | André de Moura | MC | | 1725 |
| Santos | André Freixas | MC | 1770 | |
| Santos | João Damasceno de Córdova | MC e compositor | 1743 ? | |
| Santos | Manuel Joaquim da Silva | | | 1812 |
| São Luis de Paraitinga | Januário de Santana Sousa | Músico | 1828 | São Sebastião-1789 |
| São Paulo | André da Silva Gomes | MC | 1774-1827?) | Lisboa-1752 |
| São Paulo | Antonio da Costa de Oliveira | MC e chantre da Sé | 1769-1773 | |
| São Paulo | Antonio Manso da Mota | MC - diretor casa da ópera | 1765-1768<br>1777 | MG-1732 |
| São Paulo | Bernardino Jose de Sena | Organista | | SP<br>1743 |
| São Paulo | Floriano da Costa e Silva | Músico da Sé<br>Organista da Sé | 1809<br>1813 | Santana do Parnaíba |
| São Paulo | Inácio Xavier de Carvalho | organista | 1733 – 1813 | |
| São Paulo | Jesuíno da Cássia Lustosa | Músico | 1809 –1849 | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| São Paulo | João José | Trombeta militar | 1809 | |
| São Paulo | Joaquim Jose da Silva | Mc das festividades da Igreja do Carmo | 1801 | |
| São Paulo | Jose Monteiro do Monte Carmelo | organista | 1747 | |
| São Paulo | Manoel Mendes | Trombeta militar | 1812 | |
| São Paulo | Manuel de Melo | Organista da Sé | Meados do séc. XVIII. | |
| São Paulo | Manuel Lopes de Siqueira | MC | 1680-1716 | SP-1661 |
| São Paulo | Manuel Pais de Linhares | MC | 1649-1657 | |
| São Paulo | Manuel Vieira de Barros | MC | 1657-1685 | |
| São Paulo | Padre Ângelo de Siqueira | MC | 1725 | SP-1707 |
| São Paulo | Padre João Álvares Torres | MC da Ordem 3º do Carmo | 1737-1740 | |
| São Paulo | Padre Manuel Francisco de Andrade | MC | 1812-1817 | SP-1782? |
| São Paulo | Padre Manuel Lopes de Siqueira | MC | 1716-1725 | |
| São Paulo | Padre Matias Álvares Torres | MC da matriz | 1735-1768 | SP-1710-1780 |
| São Paulo | Padre Romualdo Freire de Vasconcelos | MC | 1802-1811 | |
| São Paulo | Vicente Ferreira dos Santos | Organista e carpinteiro | | 1774-SP |
| Sorocaba | Antônio do Rosário | Festas do Corpo de Deus | 1777-1789 | |
| Taubaté | José Cardoso Guterres | MC | 1680 | |
| Taubaté | José Manuel da Luz | Músico | | 1760 |
| Taubaté / Cunha | Manoel Leite de Miranda | MC | 1775-1778 | Taubaté |

**Tabela II –** Por ordem alfabética de nome

| Nome | Localidade | Atividade | Data na qual aparece na documentação | Local / ano de nascimento |
|---|---|---|---|---|
| André da Silva Gomes | São Paulo | MC | 1774-1827?) | Lisboa-1752 |
| André de Moura | Santos | MC | | 1725 |
| André Freixas | Santos | MC | 1770 | |
| Ângelo Siqueira Ribeiro do Prado | Santana do Parnaíba | MC | 1725-1734 | |
| Antonio Barbosa de Oliveira | Lorena | Músico | | 1756 |
| Antonio Correia Leite | Guaratingueta | Músico | | 1755 |
| Antonio Correia Meireles | Itu | MC | 1725 | |
| Antonio da Costa de Oliveira | São Paulo | MC e chantre da Sé | 1769-1773 | |
| Antonio da Rocha Campos | Mogi Mirim / Mogi Guaçu | MC | 1760 | Mogi Mirim |
| Antonio da Silva Dutra | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| Antonio da Silveira Vaz | Guaratingueta | Músico | 1815 | |
| Antonio de Oliveira | Paranaguá | MC | 1746-1772 | |
| Antonio Delfim | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| Antônio do Rosário | Sorocaba | Festas do Corpo de Deus | 1777-1789 | |
| Antonio Euquerio de Aguiar | Mogi Mirim / Mogi Guaçu | Músico | | |
| Antonio Manso da Mota | São Paulo | MC - diretor casa da ópera | 1765-1768 1777 | MG-1732 |
| Antonio Rodrigues de Azevedo | Guaratingueta | MC | 1737 | |
| Bartolomeu de Quadros | Itu | MC | 1706 | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Bento de Sousa Braga | Mogi mirim / Mogi guaçu | MC | 1760 | |
| Bento de Sousa Braga | Santana do Parnaíba | MC | 1740-1756 | |
| Bernardino Jose de Sena | São Paulo | Organista | | SP 1743 |
| Cipriano Pires de Oliveira | Atibaia | MC | 1775 | Atibaia-1751 |
| Faustino Xavier do Prado | Mogi das Cruzes / Santos / São Paulo | MC Músico | 1750-1760 | Mogi das Cruzes-1708 |
| Felisberto Rodrigues de Santana | Mogi das Cruzes / São Paulo | Mestre do 2º regimento de milícias em SP | | |
| Floriano da Anunciação Freire | Santana do Parnaíba | MC | 1816 | |
| Floriano da Costa e Silva | São Paulo | Músico da Sé Organista da Sé | 1809 1813 | Santana do Parnaíba |
| Francisco de Barros Freire | Itu | MC | Segunda metade do séc. XVII | |
| Francisco de Paula Ferreira | Guaratingueta | MC | 1814 | Congonhas/ MG- 1777 |
| Francisco de Paula Leite | Itu | Músico | | 1780 |
| Francisco José de Camargo | Pindamonhangaba | Rabequista | 1774 | Taubatè |
| Francisco Luis de Paula | Paranaguá | MC | Fins do século XVIII | |
| Francisco Marques | Cananéia | MC | 1765-1771 | |
| Francisco Vaz Teixeira | Itu | | 1725-1752 | |
| Inácio Gomes | Guaratingueta | MC | 1776 | |
| Inácio Pinto Rodrigues | Itu | MC | 1787 | |
| Inácio Xavier de Carvalho | São Paulo | organista | 1733 – 1813 | |
| Januário de Santana Sousa | São Luis de Paraitinga | Músico | 1828 | São Sebastião-1789 |
| Jerônimo Pinto Rodrigues | Itu | MC | 1820 | SP-1790 |
| Jerônimo | Mogi das | MC | 1790-1799 | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Rodrigues Moreira | Cruzes | | | |
| Jesuíno da Cássia Lustosa | São Paulo | Músico | 1809 –1849 | |
| João da Silva Cavaco | Guaratinguetá | Músico | 1765 | Taubaté-1725-1805 |
| João Damasceno de Córdova | Santos | MC e compositor | 1743 ? | |
| João de Oliveira e Sousa | Santana do Parnaíba | MC | | |
| João José | São Paulo | Trombeta militar | 1809 | |
| João José Garcia | Itu | Trombeta aposentado | 1819 | |
| João Paulo | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| João Pedroso | Santana do Parnaíba | MC | 1799-1807 | |
| João Preto de Oliveira | Atibaia | MC | 1765 | 1726? |
| Joaquim Jose da Silva | São Paulo | Mc das festividades da Igreja do Carmo | 1801 | |
| Joaquim José de Quadros | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| José Cardoso Guterres | Taubaté | MC | 1680 | |
| Jose da Costa Homem | Santana do Parnaíba / Mogi das Cruzes / São Paulo | MC | 1659<br><br>1677<br>1680 | Mogi das cruzes |
| José Manuel da Luz | Taubaté | Músico | | 1760 |
| Jose Manuel Pereira | Itu | Músico | | 1748 |
| José Mendes | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| Jose Mendes Ferraz Junior | Itu | regente | | |
| Jose Monteiro do Monte Carmelo | São Paulo | organista | 1747 | |
| Jose Preto Cardoso | Jundiai | Músico | 1731-1750. | |
| Jose Ribeiro de Siqueira | Santana do Parnaíba | MC | 1736 | |
| Manoel Gonçalves | Guaratingueta | MC | 1780 | Guaratingue tá |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Franco | | | | 1742 |
| Manoel Joaquim de Oliveira | Guaratingueta | Músico | 1812 | Itabira/ MG |
| Manoel Joaquim Gonçalves | Guaratingueta | Músico | 1800 | Lorena |
| Manoel Leite de Miranda | Taubaté / Cunha | MC | 1775-1778 | Taubaté |
| Manoel Mendes | São Paulo | Trombeta militar | 1812 | |
| Manoel Mendes Ferraz | Itu | Rabequista | 1801-1826 | |
| Manoel Pinto Rodrigues | Itu | Mc | | SP-1724 |
| Manuel da Costa do Pino | Santana do Parnaíba | Músico | | 1653 |
| Manuel de Melo | São Paulo | Organista da Sé | Meados do séc. XVIII. | |
| Manuel Gomes da Graça | Campinas | Músico | | MG-1777 |
| Manuel Joaquim da Silva | Santos | | | 1812 |
| Manuel José Gomes | Campinas | MC | 1810<br><br>1819 / 1820 | Santana do Parnaíba 1792 |
| Manuel Julião da Silva Ramos | Atibaia | MC | 1815 | Sabará/MG-1763 |
| Manuel Lopes de Siqueira | São Paulo | MC | 1680-1716 | SP-1661 |
| Manuel Pais de Linhares | São Paulo | MC | 1649-1657 | |
| Manuel Preto Cardoso | Atibaia | MC | 1722 | |
| Manuel Vieira de Barros | São Paulo | MC | 1657-1685 | |
| Martinho do Amaral Gurgel | Guaratingueta | Ofício de violeiro | 1784 | Guaratin-gueta |
| Miguel da Silva Dutra | Itu | Cantor/compositor | 1801-1826 | |
| Padre Álvaro Neto | Santana do Parnaíba | Músico | | Santana do Parnaíba 1671-1707 |
| Padre Ângelo de Siqueira | São Paulo | MC | 1725 | SP-1707 |
| Padre Bernardo Luis Melo | Itu | Cantor | 1801-1826 | |
| Padre Jesuíno do Monte Carmelo | Itu | MC | 1795-1826 | Santos-1764 |
| Padre João | São Paulo | MC da | 1737-1740 | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Álvares Torres | | Ordem 3º do Carmo | | |
| Padre João Carvalho da Costa | Cunha | Compositor | | 1788 |
| Padre Joaquim José de Araujo | Itu | regente | | |
| Padre Jose Pedroso de Morais Lara | Santana do Parnaíba | MC | 1775 | Santana do Parnaíba-1745-1808 |
| Padre Manuel Francisco de Andrade | São Paulo | MC | 1812-1817 | SP-1782? |
| Padre Manuel Lopes de Siqueira | São Paulo | MC | 1716-1725 | |
| Padre Matias Álvares Torres | São Paulo | MC da matriz | 1735-1768 | SP-1710-1780 |
| Padre Miguel Dias Ferreira | Itu | Músico | 1721 | |
| Padre Romualdo Freire de Vasconcelos | São Paulo | MC | 1802-1811 | |
| Pedro da Cunha Pinto | Guaratinguetá<br>Jacareí | MC<br>MC | 1715<br>1730-1735 | Guaratin-guetá |
| Vicente Ferreira dos Santos | São Paulo | Organista e carpinteiro | | 1774-SP |
| Vitorino Nogueira da Paz | Paranaguá | MC | 1746 | |

# Discografia

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **MISSA em Mi bemol maior para oito vozes e instrumentos.** São Paulo: Philips, 1966, 1 disco

Obra transcrita por Régis Duprat, editada pela Universidade de Brasília e Ministério das relações Exteriores, Registrada em disco Festa (Philips) IG 79,5 01, 1070. Coro e Orquestra sob a regência de Júlio Medaglia. Data provável da obras 1785.

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **Antíphona e Adjuvanos Deus**. São Paulo: Chantecler CMG-1042, 1967, 1 disco.

Os segmentos "Antíphona primeira da Bênção da Cinza a 4." (1811), e "Adjuvanos Deus, et Immutemur para quarta-feira de cinzas" (1781), foram transcritos por Régis Duprat e gravados com o coro do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro com a regência de Walter Lourenção.

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **Seqüência Stabat Mater.** São Paulo: BASF, Coleção Música Sacra Paulista, nº 1, 1980, 1 disco.
Regente: Jonas Christensen

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **Missa a 5 vozes.** São Paulo: BASF, Coleção Música Sacra Paulista, nº 3, 1983, 1 discoi.
Coro e orquestra de Brasília, regente: Cláudio Santoro

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **André da Silva Gomes.** São Paulo: Gravadora Paulus, 1994, 1 CD

Obras gravadas por Brasilessentia Grupo Vocal - Vitor Gabriel, regente, Elisa Freixo órgão. Músicas:

Hino Crudelis Herodes
Antífona Pueri Hebraeorum
Ofertório Scapulis suis

Ofertório Ad te levavi

5 motetos para a Comunhão:
Ecce panis
Sit laus plena
Dies enim
Quod in coena
Bone pastor
Slamo Laudate pueri
Salmo Beati Omnes
Sequencia Victimae Paschali laudes
Sequencia Veni Sancte Spiritus
Missa em Dó
Glória

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **Música do Brasil Colonial (André da Silva Gomes).** São Paulo: Gravadora Paulus, 1995, 1 CD

Brasilessentia Grupo vocal e orquestra. Vitor Gabriel, regente. Músicas:

Missa a 5 vozes (c. 1800)
Noturnos de Natal (1774)

GOMES, ANDRÉ DA SILVA. **Música Sacra Paulista – Ofertórios (André da Silva Gomes).** São Paulo: Estúdio Banda Sonora/ Santo André: Fundo de Cultura,1999, 1 CD.
Regente: Fábio Henrique Silva -Madrigal UMESP. Músicas:

Ad te levavi
Deus tu convertens
Benedixiste Domine
Confortamini
Laetentur Coeli
Exaltabo
Scapulis suis
Meditabor
Justitiae Domine

Laudate Dominum

Confitebor Tibi...in toto

Improperium

Ascendit Deus

Mihi autem nimis