

MÚSICA RELIGIOSA NO BRASIL COLONIAL

*Donald Bueno Monteiro**

RESUMO

Este artigo aponta que houve expressivas manifestações artísticas no Brasil colonial, notadamente no âmbito religioso, não só no que diz respeito às artes plásticas, mas à música, utilizada tanto nas missas quanto nas procissões e festas religiosas. Com o passar do tempo, esse material foi abandonado e esquecido. Todavia, pesquisas feitas a partir da década de 1940 têm revelado um rico acervo e maior conhecimento sobre sua produção. Inicialmente, o autor esboça os contornos da religiosidade colonial, dando seus traços característicos: presença constante do elemento religioso; abundância de superstições e práticas sincréticas; ênfase no exterior e no monumental; dissociação entre prática religiosa e retidão moral. A seguir, descreve as atividades musicais e seus produtores, ressaltando os tipos de composições e as ocasiões em que eram utilizadas. Chama a atenção para a riqueza e diversidade da produção musical, especialmente nos centros mais desenvolvidos, e considera alguns músicos representativos que atuaram em diferentes regiões da Colônia (Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro). O autor conclui com uma reflexão crítica tanto do ponto de vista musical (a música em si, considerada de boa qualidade) quanto funcional (seu impacto no culto formal e na piedade popular). Sua constatação é que a música sacra colonial contribuiu para manter a identidade religiosa do povo, sem, todavia, levá-lo a uma maior maturidade espiritual. O autor reconhece que falta uma investigação mais acurada da repercussão dessa música na vivência religiosa do povo brasileiro.

* O autor é pastor presbiteriano, bem como coordenador acadêmico e professor no Seminário Presbiteriano do Sul, em Campinas, onde leciona Teologia do Culto e Música. É bacharel em Teologia (SPS, 1974), licenciado em Música (Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1980) e mestrando no CPAJ, na área de Teologia Histórica.

PALAVRAS-CHAVE

Brasil colonial; Música colonial; Compositores brasileiros; Piedade católica; Barroco mineiro.

INTRODUÇÃO

O Brasil colonial não apresenta, no campo das artes, um “deserto” cultural. As esculturas dos Doze Profetas, criadas pelo talento de Antônio Francisco Lisboa, “O Aleijadinho”, são testemunhas mudas que, a partir da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, apontam para a existência de uma arte escultória expressiva e refinada. A cidade mineira de Congonhas do Campo guarda, assim, exemplos de uma arte de qualidade, perenizada em obras imóveis e visíveis.

Outra arte, contudo, por ser mais volátil e efêmera, não obteve reconhecimento tão pronto. A música, para ser apreciada, necessita ser produzida; mas, uma vez entoada, reaparece o silêncio e pode ser facilmente esquecida. No Brasil colonial havia música sendo composta e cantada para uso do culto católico, tanto nas celebrações formais acontecidas dentro dos templos, quanto nas procissões e festas religiosas.

No século 19, as flutuações econômicas e as mudanças de gosto musical levaram ao esquecimento muitas das obras compostas no Brasil para uso religioso. Muitas partituras foram abandonadas, e assim perdidas para sempre; de outras apenas se encontraram fragmentos, sendo impossível sua reconstituição. Pesquisas e buscas desenvolvidas a partir da década de 40, no século passado, permitiram encontrar um rico acervo de partituras, o que possibilitou conhecer parte daquilo que foi criado por inúmeros músicos em solo brasileiro.

O presente artigo pretende esboçar parte desse rico tesouro musical, notando, em alguns pontos, sua inserção na prática religiosa do povo que vivia na Colônia. Os historiadores, via de regra, descrevem a religião católica e seu culto de forma ampla, fazendo apenas referências à música utilizada. Os pesquisadores musicais, por sua vez, estão mais interessados na música em si, e investigam a tendência estética subjacente e a estrutura da peça encontrada, apontando tão somente a ocasião e o modo da inserção dessa mesma peça na missa ou em outra cerimônia religiosa. Desse modo, tais estudiosos – tanto de um grupo quanto do outro – deixam de focalizar a possível repercussão da música na vivência religiosa do povo.

Certamente é difícil avaliar e precisar a influência dessa música sobre a população. A distância que separa o momento presente daquela época remota, bem como a ausência de fontes em abundância, impedem a emissão de juízos categóricos. Entretanto, as informações disponíveis permitem apresentar algumas conclusões que contribuem para uma melhor compreensão do mundo em que viveram os habitantes dessa terra brasileira, especialmente enquanto colônia portuguesa.

Em primeiro lugar, serão expostas informações a respeito do colonizador e da religião trazida para o novo território, bem como a respeito das práticas religiosas existentes ou criadas. Em seguida, estreitando-se o foco, falar-se-á das atividades musicais desenvolvidas no âmbito da religião católica: o uso na catequização, nas missas e nas festas. Também se discorrerá sobre as entidades que patrocinavam a música sacra e sobre os músicos envolvidos, de maneira geral. As questões vinculadas aos padrões de texto e aos documentos encontrados ocuparão, a seguir, a atenção. Por último, notas biográficas de alguns músicos representativos, bem como informações sobre algumas de suas obras, serão postas em evidência.

Uma reflexão crítica se impõe, diante dessa massa de dados. São possíveis algumas conclusões, fazendo-se uso de categorias de análise que privilegiam uma visão da música como arte funcional. Isto significa que as avaliações feitas advogam a interação do canto com a vida, de sorte que a experiência cotidiana seja enriquecida e contribua para o surgimento de uma piedade sadia. Este alvo, pelo que se depreende do exame das fontes, não foi atingido.

1. A RELIGIOSIDADE COLONIAL

O projeto de colonização preconizado por Portugal no século 16 já vinha de séculos anteriores. Camões, de maneira épica e grandiosa, se propõe a espalhar por toda parte, com o engenho e arte de que dispunha,

... as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando.¹

As terras viciosas são as terras pagãs, cheias de vícios, que são objeto do domínio português que é dilatado até elas, numa ação que traz, conjuntamente, a Fé e o Império.

Eduardo Hoornaert destaca que “toda a empresa marítima portuguesa foi expressa pelos contemporâneos em linguagem religiosa e, mais ainda, missionária”.² E logo a seguir o mesmo autor cita uma frase do rei D. João III que confirma tal perspectiva: escrevendo a Tomé de Souza, o primeiro governador geral do Brasil, diz o rei: “A principal causa que me levou a povoar o Brasil foi que a gente do Brasil se convertesse à nossa santa fé católica”.³ O projeto colonial tem uma formulação teórica grandiosa, mas a prática se mostra bem diferente. A união do interesse espiritual com o interesse expan-

¹ CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Canto I, estrofe segunda.

² HOORNAERT, Eduardo et al. *História da igreja no Brasil*. História geral da igreja na América Latina. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, Vozes, 1992, tomo II/1, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 24.

sionista e mercantil fará com que este último prevaleça, não obstante o uso de uma linguagem missionária. É exemplo da conjugação desses dois interesses a observação que o padre Manuel da Nóbrega faz, dirigindo-se ao rei: “Nosso Senhor ganhará muitas almas e Vossa Alteza muita renda nesta terra”.⁴

Em todas as viagens de navegação se faziam presentes os religiosos. Os capelães costumavam pertencer a uma dessas ordens: franciscanos, carmelitas, beneditinos, mercedários. A primeira missa celebrada no Brasil, em 26 de abril de 1500, teve como oficiante o franciscano Henrique de Coimbra, membro da expedição cabralina.

A religião trazida era a fé católica, a religião do rei, que detinha não só o governo civil como também o eclesiástico. Esta concentração dos dois poderes na pessoa do rei de Portugal veio a ser chamada de *padroado*, e se constituía em um sistema que dava poderes à Coroa Portuguesa para administrar e decidir as questões eclesiásticas em suas colônias.

Esclarece Riolando Azzi:

O direito de padroado só pode ser plenamente entendido dentro de um contexto de história medieval. Não se trata de usurpação de atribuições religiosas próprias da Igreja por parte da Coroa lusitana, mas de forma típica de compromisso entre a Santa Sé e o governo português. Consistia especificamente no direito de administração dos negócios eclesiásticos, concedido pelos papas aos soberanos portugueses.⁵

Os religiosos que chegaram à nova terra vinham, portanto, imbuídos de um fervor missionário que entendia ser necessária uma “europeização” da vida religiosa dos moradores da terra, para manter o domínio em ambas as esferas, espiritual e temporal, sob o patrocínio do reino português. As práticas indígenas devem ser abolidas, por mais inocentes que pareçam; mesmo a música dos índios deve ser banida e nenhum lugar no culto pode ser aberto para ela.⁶

Para a evangelização dos silvícolas logo acorreram os jesuítas. A Companhia de Jesus era ordem recente, fundada em 1539 por Inácio de Loyola; o primeiro grupo de religiosos chegou à Bahia em 1549, chefiado por Manuel da Nóbrega. “A ação da Companhia de Jesus desenvolveu-se em dois setores: o das missões, com a fundação de aldeias indígenas [...], e o da educação, com a fundação de colégios reais.”⁷

⁴ Ibid., p. 27.

⁵ AZZI, Riolando. *A cristandade colonial: um projeto autoritário*. História do pensamento católico no Brasil. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 21.

⁶ Ver, adiante, a respeito da oposição desenvolvida pelo primeiro bispo do Brasil ao uso da música indígena.

⁷ MADUREIRA, Pedro Paulo de Sena. Brasil: religião. In: HOUAISS, Antônio (Org.). *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1980, vol. 4, p. 1590, 1591.

O padrão de catequização desenvolvido pelos jesuítas envolvia “o ensino de orações e outros textos cristãos cantados, tanto na “língua brasílica” quanto em línguas ibéricas, ou seja, o português e o espanhol”.⁸ Entretanto, é duvidoso se essas medidas tiveram um resultado efetivo, pois tais missões, na prática, parecem ter contribuído apenas para produzir trabalhadores escravos.

No século 18 o jesuíta André João Antonil, que chegara ao país em 1681, irá apontar a atitude relapsa dos senhores como a causa da ignorância de seus escravos, que não são levados à missa nos dias próprios nem são ensinados nos aspectos mais básicos da doutrina.⁹

Assim, parece adequado dividir a análise da religiosidade colonial em dois rumos, não necessariamente opostos, mas freqüentemente distintos: de um lado, a ação oficial, desenvolvida pelos religiosos, tanto membros das ordens religiosas quanto do clero secular, que praticaram uma evangelização de acordo com os padrões da igreja católica de então. O clero, em boa medida, trazia consigo as preocupações da Contra-Reforma, sendo que em muitos deles o zelo pela implementação de uma mentalidade tridentina era evidente.

Por outro lado, há a vivência religiosa do povo. A mistura de gentes que caracterizou o povoamento inicial da Colônia bem como contribuiu para uma religião confusa: degredados, prostitutas, meninas órfãs, padres sob disciplina... estes foram alguns dos grupos que povoaram a nova terra. Vieram também muitos “cristãos-novos”, judeus que fugiam da perseguição tanto em Portugal quanto em outros países. Também vale destacar a mistura étnica: aqui os portugueses encontram os índios e sua cultura; logo a seguir, esses mesmo colonizadores trouxeram os negros como escravos.

Cada grupo trouxe sua visão religiosa, tendo com consequência uma reunião sincrética de crenças e superstições. Faltavam religiosos para ensinar o povo, pois a distribuição deles pelo país não seguia critérios de necessidade espiritual, mas sim questões de conveniência política. Desassistidos, os moradores desenvolveram uma amálgama religiosa com elementos pagãos, buscados em diferentes culturas: dos índios, dos negros e da própria herança européia. O comentário de Laura de Mello e Souza é pertinente, apontando dificuldades de um lado e outro do Atlântico:

A partir dos estudos recentes, sabe-se quão fortemente impregnada de paganismo se apresentou a religiosidade das populações da Europa moderna, e quantas violências acarretaram os esforços católicos e protestantes no sentido de separar cristianismo e paganismo. O cristianismo vivido pelo povo caracterizava-se

⁸ CASTAGNA, Paulo. *Música missionária na América portuguesa*. São Paulo: UNESP/Instituto de Artes, 2004. Disponível em: www.ia.unesp.br/docentes/hmb/HMB_2004_apostila3.pdf (História da música brasileira, cap. 3, p. 2). Acesso em: 27 mar. 2009.

⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade no Brasil colonial*. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 92, 93.

por um profundo desconhecimento dos dogmas, pela participação na liturgia sem a compreensão do sentido dos sacramentos e da própria missa. Afeito ao universo mágico, o homem distinguia mal o natural do sobrenatural, o visível do invisível, a parte do todo, a imagem da coisa figurada.¹⁰

Vivendo num território extenso e selvagem, sem a adequada assistência espiritual oficial, os habitantes criaram práticas religiosas com os recursos disponíveis. Isto significava que o contato com as coisas divinas se fazia por meio de rezas, orações, benzimentos, cujos mediadores eram os leigos, gente do meio do próprio povo.

O papel do padre era relativamente pouco importante nesta religiosidade asentada sobre instituições e lideranças leigas; rezadores, benzedores, imagens milagrosas e objetos protetores tinham poder suficiente para resolver quase todas as situações.¹¹

De maneira esquemática, podem ser apontadas as seguintes marcas da religiosidade presente no Brasil colonial:

1) *Presença constante do elemento religioso*. Os lugares que vão sendo descobertos ou as vilas que vão sendo fundadas recebem nomes com referência religiosa: monte Pascoal, baía de Todos os Santos, e assim por diante. Nelson Omegna observa, a respeito: “A preferência para dar nomes de santos às localidades era uma forma de cristianizar a paisagem, um exorcismo, pelo menos para afastar os demônios que povoavam a Terra desconhecida”. E, mais adiante, focando a vida comum do morador da terra: “A religião impregna toda a vida do homem da colônia. Cada instante do seu dia está dominado por um pensamento ou um rito de piedade. A constante preocupação da religiosidade forra a conversação de frases e gestos devocionais”.¹²

2) *Abundância de superstições e práticas sincréticas*. O fato declarado de uma vida impregnada de religião poderia parecer, a um observador desavisado, que a Colônia se assemelhasse a um Paraíso na terra. Nada mais longe da realidade! Já foi mencionado atrás que o povo, desprovido de assistência espiritual regular, desenvolveu uma prática religiosa profundamente sincrética. Comenta um historiador, ao descrever o cotidiano religioso prevalecente no Brasil colonial:

¹⁰ Ibid., p. 90, 91.

¹¹ HAUCK, João Fagundes et al. *História da igreja no Brasil: História geral da igreja na América latina*. 3. ed. São Paulo: Paulinas e Vozes, 1992, tomo II/2, p. 112.

¹² OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial*. 2. ed. Brasília: Ebrasa, 1971, p. 12, 48.

Malgrado a preocupação da Inquisição e da própria legislação real, proibindo a prática de feitiçarias e superstições, no Brasil antigo, em toda rua, povoado, bairro rural ou freguesia, lá estavam as rezadeiras, benzedeiros e adivinhos prestando tão valorizados serviços à vizinhança.¹³

Ritos e costumes dos índios e dos negros se misturam com as superstições trazidas da Europa; a colônia se inicia em um período em que havia, literalmente, caça às bruxas, mediada e incentivada pela Inquisição católica. O ambiente era favorável, pois, ao sincretismo e à superstição.

3) *Ênfase no exterior e no monumental*. Nelson Omega fala do “artificialismo manifesto na pompa das edificações oficiais ou eclesiásticas, em contraste com a modéstia das residências e a importância do povoado”.¹⁴ Na análise desse historiador, são diversas as causas para tal artificialismo. As próprias determinações da Igreja, por meio das *Constituições do Arcebispado da Bahia* (1707), determinavam que os templos fossem edificadas em lugares altos e suficientemente espaçosos. O aparato dos edifícios religiosos, contudo, também atenderia ao gosto pela ostentação e, talvez, a um desejo de compensar as próprias inquietações interiores por meio do vulto da edificação.

4) *Dissociação entre a prática religiosa e a retidão moral*. João Camilo de Oliveira Torres, em obra que analisa as idéias religiosas no Brasil, observa que o Padre Nóbrega se opôs com energia à “extraordinária anarquia sexual brasileira”. E complementa: “Nóbrega não admitia estas soluções de moral confortável, nem brincadeiras com assuntos tão sérios”.¹⁵

Luiz Mott classifica os colonos em quatro grupos, no que diz respeito à religião: católicos praticantes autênticos, católicos praticantes superficiais, católicos displicentes, pseudocatólicos.¹⁶ O exame das abundantes informações sobre os moradores da Colônia mostra que era pequeno o grupo dos autênticos católicos. A maior parte se compunha de pessoas que ostentavam uma piedade externa, de sorte que os padrões éticos e morais da fé cristã eram, na prática, solenemente ignorados. Estas falhas eram bastante evidentes na área sexual, com freqüentes casos de concubinato, mesmo entre o clero.

¹³ MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 194.

¹⁴ OMEGNA, *A cidade colonial*, p. 42.

¹⁵ TORRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1968, p. 24, 25.

¹⁶ MOTT, Cotidiano e vivência religiosa, p. 175.

Nessa terra selvagem e, apesar de sua amplidão, toda ela governada pela Coroa portuguesa, existiam variadas atividades religiosas. Na maioria das vezes, eram poucos os recursos para que a música fosse bem entoada. Mas, em muitas ocasiões, graças ao esforço do clero e ao surgimento de condições econômicas favoráveis, música de boa qualidade foi produzida, surgindo inclusive composições originais que demonstram engenho e arte.

2. AS ATIVIDADES MUSICAIS E SEUS PRODUTORES

As notícias sobre os cânticos entoados por protestantes nos dois primeiros séculos do Brasil são apenas dados históricos. Hans Staden registrou, em obra que publicou na Alemanha em 1557, que fora preso pelos índios tupinambás alguns anos antes. E relata haver entoado muitos hinos, naquele tempo de cativo, implorando o socorro divino. Pouco tempo depois da partida de Staden para a Europa chegou ao Rio de Janeiro um pequeno grupo de reformados, integrantes da expedição chefiada por Nicolau Durand de Villegaignon. O primeiro culto evangélico aconteceu no dia 10 de março de 1557, dirigido pelo pastor Pedro Richier. Unidos, cantaram o Salmo 5, de acordo com a metrificação de Clement Marot. (A história desse pequeno grupo calvinista e de sua sorte é conhecida, e seu relato foge ao escopo do presente artigo.) No século seguinte os holandeses, ao invadirem o Nordeste brasileiro, trouxeram consigo a fé reformada, tendo construído igrejas e desenvolvido uma frutífera atividade evangelística entre os índios. Há registro dos hinos cantados e das atividades realizadas. Com a expulsão dos invasores, nenhum traço da música por eles utilizada parece ter ficado entre o povo da Colônia, nem sinais de alguma influência sobre os rumos ou os estilos da música sacra brasileira.¹⁷

A chegada dos jesuítas, em 1549, marca o início do uso da música na catequização dos índios. O já mencionado padrão de catequização dos jesuítas englobava “o ensino de orações e outros textos cantados”. Os silvícolas chegaram a ser ensinados a tocar instrumentos e a cantar, tanto o cantochão quanto o canto de órgão. Para dirimir dúvidas, é prudente transcrever a explicação de Jaelson Trindade e Paulo Castagna: “‘*Canto de órgão*’ é palavra portuguesa para música mensurada e ‘a vozes’, contraposta a ‘*cantochão*’, música não mensurada e cantada em uníssono, chamada também ‘*canto gregoriano*’”.¹⁸

Os jesuítas fizeram uso não apenas dos estilos musicais que haviam trazido da Europa, mas também se serviram dos cantos dos índios, mudando as

¹⁷ Maiores informações podem ser obtidas em BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil: contribuição à sua história*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961, p. 31-64.

¹⁸ TRINDADE, Jaelson; CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o grupo de Mogi das Cruzes. In: Revista Eletrônica de Musicologia. Curitiba: Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. V.1.2, dezembro de 1996, nota 36. Disponível em: www.rem.ufpr.br/REMV1.2/mogi.html. Acesso em: 24 jun. 2008. Itálico no original.

palavras para que elas expressassem o louvor a Deus. Este procedimento, que hoje seria elogiado como uma adequada percepção transcultural, foi atacado e proibido pelo primeiro bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha. Este bispo era homem culto, formado pela Sorbonne, onde teria tido contacto com o futuro reformador João Calvino. Contudo, logo que chegou ao Brasil, em outubro de 1551, se opôs à prática de Manuel da Nóbrega, que fazia amplo uso das melodias indígenas.

Confundindo, e até identificando, a religião com a cultura, queria o bispo que se exigisse dos índios, antes de serem admitidos ao batismo, a capitulação diante da civilização ocidental. [...] Profundamente racista, ao que parece, não concebia sua missão apostólica senão perante os europeus imigrados e nunca perante os selvagens. [...] Nem sequer as missões volantes nas aldeias permitiu que fossem mantidas, pois “não gostava de capelas e casas de meninos entre os índios”.¹⁹

Assim, a prática musical se circunscreveu à música de acordo com os padrões europeus. Houve progresso, pois “em 1559, Francisco de Vaccas era o responsável pela música na catedral da Bahia e o cargo de mestre-de-capela no Brasil se estendia também às matrizes vizinhas”.²⁰ As condições de vida era modestas, como também os recursos, mas isso não impediu que florescesse, em muitos lugares, prática musical vigorosa e, em alguns casos, original.

Posteriormente, surgiram os “nheengaribas” ou “músicos da terra”, que eram índios com boa formação musical, requisitados para as atividades religiosas e nelas envolvidos. Há referências a eles desde o início do século 17, e são considerados em alguns lugares como os “índios músicos de Pernambuco”. O próprio padre Antônio Vieira os ouviu cantar.²¹

Gradativamente consolidam-se alguns pólos musicais, que dependeram do povoamento e da existência de recursos econômicos para o sustento dos músicos. Evidentemente, as primeiras localidades nas quais isso se evidencia são Salvador, Recife e Olinda. No nordeste e norte do país também se registram atividades musicais em São Luís do Maranhão e Belém do Pará. A primeira igreja matriz da cidade de São Paulo foi concluída entre 1609 e 1612, e desde este período já existiam mestres de capela. O desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro foi lento; de fato, até 1763 a capital da Colônia era Salvador, o que acarretava uma atenção maior para aquela cidade. Há, entretanto, uma interessante informação sobre um natural da cidade do Rio, João Seixas da

¹⁹ LACOMBE, Américo Jacobina. A igreja no Brasil colonial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (Org.). *A época colonial: administração, economia, sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 69, 70. História geral da civilização brasileira; t. 1; v. 2.

²⁰ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983, p. 33.

²¹ CASTAGNA, Música missionária na América portuguesa, p. 13-17.

Fonseca, beneditino e músico. Ele se deslocou para Portugal, e o seu nome está envolvido com a publicação da primeira coletânea de peças para o piano, de autoria de Ludovico Giustini, ou Lodovico Giustini di Pistoia, publicada em Florença em 1732.

Na região que veio a ser conhecida como Minas Gerais surgiram três pólos de destaque, já no século 18: Vila Rica e os povoados vizinhos de Mariana e Sabará; São José Del Rey (hoje Tiradentes), São João Del Rei e Congonhas do Campo; Arraial do Tejuco (hoje Diamantina). A descoberta de recursos minerais nessa região desencadeou um intenso fluxo migratório, produzindo um acelerado processo de urbanização. Como consequência, havia uma demanda por música para as celebrações da Igreja, bem como os recursos financeiros necessários para o sustento dos executantes e compositores.

Para entender a demanda de músicas, é preciso saber que não só o culto oficial – leia-se as missas – requeria a presença de solistas e coros. Havia as festas reais; havia as confrarias.

As festas reais eram festas religiosas celebradas em todas as povoações dos domínios portugueses, selecionadas dentre as comemorações próprias do calendário católico. Aconteciam “com maior ou menor pompa, conforme os recursos de cada vila”.²² Eram normalmente quatro:

- *Corpus Christi*, ou *Corpo de Deus*, como é mais freqüentemente citada na documentação. É festa móvel, que acontece logo após o Domingo da Trindade. Em Portugal e na Colônia era a festa mais importante, celebrada com imponente procissão, à qual concorriam o poder civil, o eclesiástico e o militar.
- *Anjo Custódio do Reino*. Celebrada no terceiro domingo de julho, para lembrar o Anjo protetor do Reino de Portugal.
- *Festa de São Sebastião*. Possuía data fixa: 20 de janeiro. Esta festa envolvia um pedido de proteção contra as epidemias.
- *Visitação de Santa Isabel*. Acontecia em 2 de julho. É a festa menos referida na documentação disponível.

O envolvimento dos leigos se deu pela participação em associações, genericamente denominadas de confrarias. Eduardo Hoornaert especifica que tais entidades visavam promover a devoção a um santo específico; e explica: “As confrarias são associações religiosas nas quais se reuniam os leigos no catolicismo tradicional. Há dois tipos principais de confrarias: as irmandades e as ordens terceiras”.²³ A única agremiação que tinha uma finalidade social era a

²² DUPRAT, Régis. *Música na sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 32.

²³ HOORNAERT, op. cit., p. 234.

Irmandade de Misericórdia; as demais voltavam-se para atividades religiosas, devocionais e para suporte do culto. Muitas dessas irmandades assumiram o encargo da construção de templos; ainda hoje há templos católicos vinculados às irmandades de origem. Como a assistência oficial, por meio do clero, era escassa, tais confrarias encontraram um espaço fértil para o seu crescimento. Hoornaert avalia e destaca a participação leiga quando diz:

Os leigos se responsabilizam e promovem a parte devocional, sem necessidade de estímulo dos clérigos. Com freqüência a promoção do culto e a organização da confraria se deve totalmente à iniciativa leiga.²⁴

As ordens terceiras representam o segundo tipo de confrarias. “As ordens terceiras eram corporações de leigos subordinadas às ordens religiosas tradicionais e seguiam sua religiosidade e espiritualidade”.²⁵ A denominação se deve ao uso do seguinte padrão: a ordem primeira era a dos homens; a ordem segunda, a das mulheres; e a terceira associava leigos, para colaborarem em determinadas festas e procissões. As ordens terceiras se fizeram presentes desde o primeiro século da colonização, e algumas delas chegaram a possuir suntuosas igrejas na Bahia, no Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Tanto as irmandades quanto as ordens terceiras desenvolveram-se, em sua maioria, sob modelos discriminatórios: havia confrarias de homens brancos, outras de homens pardos, e muitas de homens pretos.

Diante desse quadro, pergunta-se: quais eram as oportunidades e ocasiões de atuação dos músicos? De forma esquemática, podem ser elencadas três áreas:

- *Música regular das matrizes.* Cânticos utilizados nas celebrações rotineiras das missas, ou missas de datas especiais, algumas delas ligadas à comemoração do padroeiro da confraria.
- *Música das festas reais.* O responsável por esta música era contratado pela Câmara local, que também se responsabilizava pelo seu pagamento.
- *Música fúnebre.* Nos sepultamentos, quando havia música, ela era requisitada e paga pelos familiares do morto.

As investigações têm mostrado que as irmandades tinham áreas definidas de atuação. O comentário de Paulo Castagna é oportuno:

²⁴ HOORNAERT, História da igreja no Brasil, p. 235.

²⁵ WERNET, Augustin. Vida religiosa em São Paulo. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade colonial*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 197.

As irmandades exerciam forte competição entre si, visando obter mais adesões e, com isso, maior arrecadação em anuidades. Por outro lado, as irmandades não tinham licença da Igreja para a execução de música em quaisquer cerimônias. Pelo contrário, cada irmandade recebia autorização para celebrar apenas algumas cerimônias do calendário litúrgico.²⁶

E o mesmo autor prossegue dando informações interessantes: o musicólogo Curt Lange identificou as demarcações feitas à atuação de diversas irmandades na cidade de Vila Rica, no século 18: por exemplo, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos era responsável pela Procissão dos Passos, Procissão do Enterro, música da Quaresma; enquanto a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria cuidava das missas e procissões em louvor a Nossa Senhora.

O sistema mais primitivo de contratação dos músicos era o *estanco*, termo que designava um privilégio comprado da Coroa portuguesa para se ter o direito de um tipo de comércio. Na prática, portanto, convertia-se em um monopólio. No que dizia respeito aos músicos, significava que somente um músico poderia atuar em uma determinada localidade, sendo os demais profissionais (instrumentistas ou cantores) seus discípulos ou agregados.

Posteriormente desenvolveu-se um modo um pouco diferente, com um nível maior de liberdade; a partir de 1760 é instalado o sistema de *arrematação*, que correspondia a leilões públicos, realizados nos últimos dias de dezembro, para os serviços de música do ano seguinte.

As irmandades podiam contratar diretamente um diretor, que costumava trazer consigo um grupo musical; além disso, havendo órgão, também se agenciavam os serviços de um organista. Tais contratos eram denominados de *ajustes*.

Vale destacar o comentário de Maria Inês Guimarães, aplicável especialmente para elucidar o que acontecia nas Minas Gerais do século 18:

A música religiosa era produzida, principalmente, sob encomenda, seja por contrato anual entre as instituições e um “diretor de música”, seja, mais raramente, por um acordo na ocasião das comemorações extraordinárias.²⁷

Isto significa que os músicos das regiões apontadas como pólos musicais, onde havia recursos financeiros suficientes para a contratação deles, tinham

²⁶ CASTAGNA, Paulo. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. São Paulo: UNESP/Instituto de Artes, 2004. Disponível em: www.ia.unesp.br/docentes/hmb/HMB_2004_apostila6.pdf (História da música brasileira, cap. 6, p. 5). Acesso em: 27 mar. 2009.

²⁷ GUIMARÃES, Maria Inês J. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura/ PAMM Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro. Disponível em: www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html. Acesso em: 27 mar. 2009.

diversas oportunidades de trabalho. Eles podiam desempenhar suas funções a serviço das igrejas, em alguns casos recebendo a denominação de mestres de capela, podiam ser contratados pelas irmandades ou ordens terceiras, ou serviam as Câmaras locais preparando a música para as festas reais. Por isso mesmo, nas regiões mineiras, eram os músicos em grande número; há registro de cerca de 120 músicos atuantes no Arraial do Tejuco (atual Diamantina) durante o século 18.

De início, os instrumentos eram poucos; em alguns casos, um ou dois instrumentos graves, que davam um reforço às vozes. Alguns órgãos vão sendo construídos; instrumentos menores, chamados de *positivos*, se assemelhavam a armários e, considerados portáteis, tiveram grande utilidade no período. Há também notícia de órgãos menores e carregados pelo próprio executante. No início do século 18 foram introduzidos instrumentos de cordas conforme o padrão italiano. Deve-se notar que o padrão da orquestra atual ainda não estava consolidado na Europa; esta foi uma época de experimentação e de consolidação do formato e qualidades de muitos dos instrumentos atualmente utilizados. Foi nesse início de século que Stradivarius, na cidade italiana de Cremona, criou seus afamados violinos.

O órgão da Igreja de Mariana foi uma doação do rei de Portugal, D. João V, quando da criação do bispado em 1745. O instrumento, fabricado pelo afamado organeiro alemão Arp Schnitgel (provavelmente em 1701), continua em uso, após esmeradas reformas em 1984 e 1997. Na verdade, esse não foi o único órgão existente na Colônia, pois há registros de inúmeros organistas contratados para servirem as igrejas, além do nome de alguns construtores. Contudo, face à ausência de uma mentalidade preservacionista, a maior parte dos instrumentos foi destruída ou danificada irremediavelmente.²⁸

Fica evidente a existência de uma grande disparidade entre a música praticada nas igrejas dos centros de maiores recursos e a situação precária das igrejas espalhadas pelo sertão adentro, desprovidas de músicos profissionais ou de condições financeiras. Mesmo assim, muitas comunidades mantiveram atividades musicais, fato que se manteve no século 19, atestado pelas pesquisas musicológicas que têm inventariado o acervo ainda existente nas igrejas católicas brasileiras.

3. A MÚSICA COLONIAL

A música praticada em terras do Brasil desde o início de sua história até sua Independência tem recebido diversas denominações. A mais conhecida pa-

²⁸ Há informações abundantes em comunicação da organista e musicóloga Dorotéa Machado Kerr ao Encontro de Musicologia da Faculdade de Artes e Educação Física da Universidade do Chile, Santiago, em 2003: *A atividade organística no Brasil colônia: organistas, compositores, construtores*. Disponível em: www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/int_artigos.php. Acesso em: 11 jun. 2009.

rece ser a mais imprópria, ao designar a produção acontecida em Minas Gerais como o *barroco mineiro*. Isto se dá porque uma análise cuidadosa não indica estreita similaridade com o estilo que recebeu esta caracterização na Europa, a grosso modo cobrindo o período 1600-1750. Otto Maria Carpeaux opina que a expressão “música mineira barroca” é inexata. O estilo é o da música sacra italianizante de Haydn (1732-1809), cujos quartetos eram conhecidos em Minas. Há traços de Pergolesi (1710-1736), “além de uma indubitável originalidade brasileira na melodia e até na harmonia”.²⁹ Ao final da época barroca já se prenunciava a música clássica; há autores que fazem uso da expressão *estilo pré-clássico* para identificar o estilo mineiro de c.1760-c.1820. Obras de compositores europeus eram conhecidas pelos compositores brasileiros; de fato, muitos dos músicos do Norte e Nordeste mantiveram estreito contacto com a Corte e lá estiveram, estudando ou compondo.

O uso da expressão *música colonial*, que soa mais genérico, é útil tão somente como designação do período histórico abrangido, sem designar um estilo definido. Especialmente no que diz respeito aos dois primeiros séculos, é gritante a falta de fontes musicais, o que impede uma análise mais detalhada. Curt Lange, que a partir de 1944 desenvolveu intensa investigação que resultou na descoberta de um amplo acervo musical, batizou o resultado de sua descoberta como *Escola de Compositores da Capitania Geral das Minas Gerais*.³⁰

Via de regra, os compositores faziam uso dos textos latinos utilizados na missa, não apenas aqueles que são a base da forma musical denominada *missa*, mas também outros textos. A *missa*, como forma musical, compõe-se de cinco textos distintos: *Kyrie Eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sancuts* com *Benedictus* e *Agnus Dei*. Estes textos fazem parte do *Ordinário*, assim denominado por serem cantados o ano inteiro. São exemplos de composições que se circunscrevem a esses textos: a *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina (c. 1525-1594) e a *Missa em si menor*, de J. S. Bach (1685-1750). No campo da música colonial brasileira são encontrados diversos exemplos em que os compositores fizeram uso destas partes, mas não de todas: em todas as três obras citadas a seguir, estão presentes apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, e este com o seu texto repartido em diversos movimentos: *Missa em dó*, a 4 vozes e órgão (1810), e *Missa concertada para a noite de Natal*, ambas de André da Silva Gomes; *Missa em mi bemol maior*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

Os compositores brasileiros não se limitaram aos textos do *Ordinário*, mas puseram em música outras porções, que também se fazem presentes na

²⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d., p. 100.

³⁰ LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (Org.). *A época colonial: administração, economia, sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 139. *História geral da civilização brasileira*; t. 1; v. 2.

celebração da missa. André da Silva Gomes compôs extensivamente, sendo de sua autoria vários hinos, ofertórios, motetos e salmos. Um tipo interessante de composição são os solos, árias, tercetos ou motetos *ao pregador*. Estas peças eram entoadas quando o pregador era buscado na sacristia; desse modo, sua subida ao púlpito ficava mais solene. Este costume existia no Arraial do Tejuco, onde Lobo de Mesquita desenvolveu grande parte de sua atividade como compositor.

Também foram preparadas obras para as procissões; por exemplo, os *Motetos de Passos* eram peças cantadas durante as procissões da Quaresma. Diante da capela ou de altares que retratavam episódios da Paixão de Cristo o cortejo se detinha, e uma peça adequada era cantada. Ademais, correspondendo ao espírito católico de veneração a Maria, surgiram diversas *Antífonas* ou *Ladainhas a Nossa Senhora*.

A conjugação de diversos fatores negativos contribuiu para que muitas obras se perdessem: os recursos precários, a mudança de gosto e o desprezo pelo passado, as demolições e reconstruções de edifícios religiosos.

As obras mais antigas localizadas até agora fazem parte de um pequeno acervo encontrado acidentalmente em Mogi das Cruzes. São 29 folhas de papel de música, utilizadas como recheio para a capa e contracapa de um livro aberto em 1748 na igreja da cidade. Foram identificadas onze obras diferentes, que teriam sido copiadas naquela localidade por volta de 1730. Algumas dessas obras continuaram a ser divulgadas por cidades paulistas e mineiras, visto que outras cópias foram localizadas em igrejas católicas dessas regiões. Entre as peças estão: *Bradados de Domingos de Ramos*, a quatro vozes; *Ex Tractatu sancti Augustini*, composição que faz uso de texto de Santo Agostinho e é considerada como de “caráter polifônico refinado”. É provável que os manuscritos tenham pertencido a Faustino do Prado Xavier, que foi nomeado mestre de capela da igreja matriz em 1729; posteriormente tornou-se padre e deixou a cidade. Ele era músico e um de seus irmãos também; supõe-se que algumas peças sejam da autoria deles.³¹

Foram encontradas em Salvador duas peças conjuntas, que são as mais antigas obras musicais da Bahia. É uma obra profana, *Recitativo e Ária*, cantada em 2 de julho de 1759, na Academia dos Renascidos, em elogio a José de Mascarenhas, conselheiro do Conselho Ultramarino que atuava na cidade desde o ano anterior. O texto está em português, para ser interpretada por soprano, dois violinos e contínuo. Seu provável autor é Caetano de Mello Jesus, mestre de capela da Sé de Salvador. Este compositor escreveu uma *Escola de Canto de Órgão*, cujo manuscrito foi enviado a Portugal para publicação, o que nunca aconteceu. Foi encontrada na Biblioteca Pública de Évora parte da obra, na qual constam peças de outros compositores brasileiros.

³¹ TRINDADE e CASTAGNA, *Música pré-barroca luso-americana*, p. 2, 3.

Com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, foram surgindo mudanças no gosto musical, o que afetou também a música sacra. A artificialidade da música de teatro e o estilo pomposo italiano de então influenciaram grandemente o estilo praticado. Com isto, as composições anteriores correram o risco de cair no esquecimento, visto terem um estilo mais sóbrio e conciso.

Outro fato que afetou negativamente a situação da música em geral, isto já no século 19 foi a Independência do país. Com o retorno de D. João VI para Portugal houve uma diminuição dos recursos financeiros disponíveis, situação que ficou ainda mais grave com a Independência. É exemplo dessa situação a patética carta que o padre José Maurício dirigiu ao futuro D. Pedro I, em 1822, dois meses antes da Independência. Nela o compositor, então com cinquenta e quatro anos, faz ao príncipe o pedido de um aumento salarial, ou o retorno de uma verba de seus rendimentos que fora suprimida.³² Embora esse fato seja posterior ao período colonial ora estudado, ele ilumina um quadro geral no qual se percebe que o brilho da produção musical em Minas e São Paulo, acontecida no século 18, estava desvanecendo-se rapidamente.

A vida e a obra do padre José Maurício exemplifica o final da música colonial; antes dele, contudo, existiram e atuaram outros compositores de valor.

4. OS MÚSICOS

A análise das origens étnicas dos músicos atuantes no Brasil colonial mostra que, em sua maioria, eles eram mulatos. Alguns músicos vieram de Portugal, como é o caso de André da Silva Gomes; entretanto, especialmente em Minas, os músicos mulatos eram a quase totalidade. Lobo de Mesquita era mulato; também, no Rio, José Maurício. Curt Lange usa a expressão “mulatismo musical” para descrever esse quadro, e comenta:

O mulato de Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete. Essa circunstância deve ter sido aceita como natural e não como irremediável. Em todo caso, foi um fato consumado.³³

Durante o apogeu da música colonial em Minas os músicos tinham tanto trabalho que podiam viver apenas desse ofício, o que lhes permitiu elevar a qualidade de suas execuções musicais, dada a possibilidade de dedicação integral ao estudo.

Foram muitos os compositores que criaram obras de valor durante o período colonial. Na impossibilidade de nomeá-los todos, de cada região será destacado um nome, para mostrar um pouco de suas obras e de sua atuação.

³² MATTOS, Cleofe Person de. José Maurício: compositor dos anos da Independência. *O Estado de São Paulo*: Suplemento Literário, n. 788, ano XVI, 03.09.1972, p. 6.

³³ LANGE, A música barroca, p. 142, 146.

4.1 Recife: Luiz Álvares Pinto

A produção musical dos músicos pernambucanos foi perdida, exceção feita a algumas poucas obras de Luiz Álvares Pinto. Nascido em Recife em 1719, era filho de pais mulatos. Sua educação musical prosseguiu em Portugal, para onde foi em 1740; em Lisboa teve como professor Henrique da Silva Negrão, organista da Catedral. Consta que teria sido professor de música das filhas do marquês de Pombal. Escreveu um tratado ao qual denominou *Arte de Solfejar*; o manuscrito, de 43 páginas, está na Biblioteca Nacional em Lisboa, e nunca foi publicado. A data dessa obra é 1761, e neste mesmo ano Luiz já estava de volta ao Recife.

Em Recife atuou como mestre de capela da Igreja de São Pedro dos Clérigos, e também como comediógrafo, pois há registro de ter escrito uma comédia encenada com sucesso na Casa de Ópera de Recife. Fundou a Irmandade de Santa Cecília dos Músicos (1787), com 37 membros. Este fato demonstra a existência de um bom grupo de músicos, além de um esforço de ajuda mútua entre eles. Faleceu em 1789.

De sua obra, quase toda desaparecida, localizou-se um *Te Deum* a 4 vozes mistas e baixo contínuo, recuperada por Jaime C. Diniz em 1968, bem como um *Salve, Regina* a 3 vozes mistas, com acompanhamento de 3 violinos e contínuo.

4.2 Diamantina: Lobo de Mesquita

A cidade de Diamantina situa-se a 280 quilômetros ao norte da atual capital mineira. Seu nome original era Arraial do Tejuco, tendo surgido antes da descoberta de diamantes na região. Com a descoberta de ouro e diamantes na área que veio a ser conhecida como “as Minas Gerais” houve um intenso processo de urbanização, com a vinda de aventureiros de todas as partes, inclusive de Portugal. Em 1720 a população das *Minas de Ouro* já alcançava 250 mil pessoas.

Como havia sido proibida a atuação das ordens religiosas, a manutenção e apoio das atividades religiosas coube aos moradores, os quais, por meio das irmandades, apoiavam o clero secular em sua atuação. No início do povoamento de Tejuco, por exemplo, quando havia apenas uma igreja matriz, foram construídos quatro altares laterais distintos, um para cada irmandade.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita é considerado o maior dos músicos mineiros de sua época. Ele teria nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio (atual Serro), localizada um pouco ao sul do Arraial do Tejuco. Há fontes que dão sua data de nascimento como certa em 12 de outubro de 1746; entretanto, Maria Inês Guimarães registra que esse ano foi sugerido por Geraldo Dutra de Moraes sem prova documental. É preferível estimar-se seu nascimento

no período entre 1740 e 1750.³⁴ Possivelmente era filho natural de José Lobo de Mesquita e sua escrava, Joaquina Emerenciana. Consta que era conhecido por *Emerico*, com a tônica em “ri”.

Seu nome surge pela primeira vez em documentos da Câmara de Serro, atestando ter ele recebido pagamento pela música para as quatro festas anuais da vila. A data do documento é 26 de dezembro de 1774. Mudou-se para o Arraial do Tejuco, onde foi organista, músico a serviço de diversas irmandades e militar. Atuou nas seguintes confrarias: Irmandade do Santíssimo Sacramento, Confraria de N. S. das Mercês dos Homens Crioulos, Ordem Terceira de N. S. do Carmo, Irmandade de N. S. do Amparo.

Em 1798 foi para Vila Rica (atual Ouro Preto), ao que parece por motivos econômicos. Nesta época a produção diamantífera da região já dava sinais de esgotamento. Em Vila Rica permaneceu por poucos anos, tempo suficiente para atuar na Ordem Terceira do Carmo como regente e organista.

Deixou a cidade em 1800, indo para o Rio de Janeiro, onde há registros de que assinou contrato com a Ordem Terceira do Carmo em dezembro de 1801, em cuja igreja atuou como organista até sua morte, ocorrida em abril de 1805.

Seu autógrafo mais antigo é datado de 1778: *Missa para a Quarta-feira de Cinzas*. Compôs abundantemente, tendo Curt Lange estimado em 300 o total de suas obras, das quais cerca de 85 foram localizadas.³⁵ As obras conhecidas incluem: missas, novenas, ladainhas, Magnificat, motetos, antifonas marianas e Te Deum. Seu estilo musical revela influências de Pergolesi (1710-1736), Mozart (1756-1791) e da música instrumental italiana. Isto mostra que havia uma boa circulação de obras européias na Colônia, apesar da distância e das dificuldades de comunicação.

A reconstrução das partituras de suas músicas demonstra a difícil tarefa imposta aos musicólogos. A *Missa em mi bemol maior* foi apresentada e gravada por ocasião do 12º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora em julho de 2001. Sérgio Dias, responsável pela transcrição da obra, explica que os manuscritos pertencentes ao Museu da Música de Mariana estão incompletos e datam de 1864; outras cópias, de outras partes, estão guardadas no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e pertencem a datas posteriores.³⁶

³⁴ GUIMARÃES, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, p. 1. Esta musicista e musicóloga defendeu tese de doutorado em Paris, junto à Sorbonne, a respeito da obra de Lobo de Mesquita.

³⁵ CASTAGNA, Música missionária na América portuguesa, p. 9.

³⁶ DIAS, Sérgio. *A Missa em mi bemol maior de Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001. 1CD. p. [12].

4.3 São Paulo: André da Silva Gomes

A cidade de São Paulo no século 18 era um lugar pacato, afastado do movimento, muito diferente da metrópole agitada dos dias de hoje. A cidade fora elevada a sede de bispado em 1745, sendo o seu terceiro bispo D. Manuel da Ressurreição. O novo bispo, que chegou ali em 1774, trouxe consigo um jovem músico português, que foi nomeado mestre de capela da Sé de São Paulo. Estimativas dão o número de dois mil habitantes para a cidade, na ocasião.

André da Silva Gomes nasceu em Lisboa em dezembro de 1752, filho de Francisco da Silva Gomes e Inácia Rosa. Não há informações sobre sua formação cultural e musical, salvo ter sido aluno de José Joaquim dos Santos (1747-1801), compositor e mestre de capela, no Seminário Patriarcal de Lisboa. Entre os papéis do compositor Elias Álvares Lobo (Itu, SP, século 19) foi encontrada uma obra teórica de André da Silva Gomes: *Arte Explicada do Contraponto*, com 150 páginas manuscritas.

Silva Gomes trouxe consigo obras já prontas, tanto próprias quanto de compositores portugueses e italianos contemporâneos. Logo se envolveu nas atividades musicais da cidade, atuando não só na Sé, mas também em diversas irmandades locais, nas festas reais e na corporação do 1º Regimento de Infantaria de Milícias, no qual chegou a tenente-coronel.

A remuneração pelo ofício de mestre de capela na Sé era pequena, da ordem de 40.000 réis anuais; daí o compositor buscar outras fontes de renda. Pela atuação nas festas reais recebia 43.600 réis por ano. Em 1797 obteve o posto de Professor Régio de Gramática Latina. A discrepância de rendimentos se percebe quando o salário do novo ofício é mencionado: 400.000 réis por ano.

O musicólogo Régis Duprat localizou em 1960 obras de Silva Gomes que cobrem o período de 1774 a 1823, ou seja, do ano em que o músico chegou a São Paulo até as últimas peças feitas para a Igreja de Cotia.

Por ocasião da proclamação da independência do Brasil, Dom Pedro I, adentrando a cidade de São Paulo com sua comitiva dirigiu-se à Sé onde foi cantado um Te Deum composto e regido por André da Silva Gomes.³⁷

Silva Gomes morreu nonagenário, em 17 de junho de 1844. Não foram encontradas composições suas relativas ao período após 1823, quando esteve em Cotia. É bem verdade que nessa ocasião ele já contava com 71 anos de idade.

O acervo de suas obras contém cerca de 130 peças religiosas. Duprat elenca, de maneira classificatória: 18 missas, 38 salmos, 14 ofertórios, 10

³⁷ DUPRAT, Régis. *André da Silva Gomes*. São Paulo: Paulus, 1994. Encarte ao CD André da Silva Gomes. Brasilessentia Grupo Vocal. Regência de Vitor Gabriel, p. 5.

matinas, 8 motetos, 3 Te Deum, 10 hinos, 4 sequências e 22 obras para a Semana Santa. Estas composições continuaram a ser cantadas após sua morte; parece que até 1910, quando o velho templo da Sé foi destruído, elas eram executadas em São Paulo. No interior do estado foram encontradas cópias em diferentes lugares, por exemplo, em Porto Feliz. Manoel José Gomes, pai do compositor campineiro Carlos Gomes, copiou 22 obras de Silva Gomes; esses manuscritos se acham guardados no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA).

O estilo empregado é pré-clássico, mas com preservação de elementos barrocos. Elementos característicos das obras de Silva Gomes são “baixos com melodia sinuosa, harmonia rica e sequencial, uso freqüente de fugas e fugados e uso de baixos de Alberti no cifrado”.³⁸

A *Missa Concertada para a Noite de Natal* (1823) é a última peça de Silva Gomes, e foi escrita para a matriz da freguesia de Cotia, localidade onde o compositor morou por algum tempo. No arquivo de Manoel José Gomes também foi encontrada uma cópia dessa missa. Esta peça, como outras missas do mesmo autor, contém apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, distribuídos em oito seções e cantados a 4 vozes, com acompanhamento de violinos e órgão cifrado.

4.4 Rio de Janeiro: Padre José Maurício

A atividade musical nas igrejas do Rio de Janeiro aconteceu ainda no século 17, muito embora sejam poucas as informações disponíveis. O surgimento das minas de ouro e diamantes no interior do país contribuiu para o progresso da cidade, de maneira que houve acentuado desenvolvimento na segunda metade do século 18. É nesse período que surge José Maurício Nunes Garcia. Nascido a 22 de setembro de 1767, era filho de um alfaiate e de uma parda liberta, sendo, portanto, um mulato. Sua primeira composição data de 1783, quando tinha apenas 16 anos de idade: *Tota pulchra*.

Na Irmandade de Santa Cecília assinou compromisso em 1784, o que significa que havia se tornado músico profissional. Atuou na igreja da Irmandade de São Pedro dos Clérigos até 1798; nesse período foi ordenado padre (1792). Em 1798 tornou-se mestre de capela da Sé do Rio, ficando responsável por compor e reger música para a catedral bem como para o teatro da cidade. Era homem culto, tendo alcançado ampla educação humanista; foi considerado grande orador, tendo feito um curso de retórica de 1802 a 1804.

Com a chegada da Família Real ao Brasil, fugindo de Napoleão Bonaparte, em 1808, José Maurício foi encarregado da Capela Real, sendo seu mestre de capela. Em 1811 o músico português Marcos Portugal (nome completo:

³⁸ CASTAGNA, P. A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial. São Paulo: UNESP/Instituto de Artes, 2004. Disponível em: www.ia.unesp.br/docentes/hmb/HMB_2004_apostila7.pdf (História da música brasileira, cap. 7, p. 20). Acesso em: 27 mar. 2009.

Marcos Antônio da Fonseca Portugal, 1762-1830) veio para o Brasil e assumiu a direção da Capela Real. Com isto, José Maurício foi posto de lado, chegando a ser hostilizado pelos músicos portugueses “como um competidor temível”.³⁹ Marcos Portugal era compositor de renome, tendo morado na Itália por longo período. Autor de óperas, obras suas eram encenadas não somente na Itália, mas também em muitos outros países europeus.

O retorno de D. João VI para Portugal trouxe desagradáveis conseqüências para a carreira de José Maurício; com a redução dos recursos financeiros, despesas foram sendo cortadas, e o padre-músico se viu em situação de aperto. Sua última obra é a *Missa de Santa Cecília*, datada de 1826.

Divergem as fontes na informação da quantidade de obras deixadas por José Maurício: Robert Stevenson afirma serem 237,⁴⁰ enquanto Vasco Mariz calcula por volta de 400 peças.⁴¹ De qualquer maneira, suas composições sacras são todas em latim, havendo peças seculares, inclusive uma modinha.

4.5 *Um quadro incompleto*

Evidentemente, a citação de um músico apenas de cada cidade significa que o quadro geral da música religiosa do período colonial é apresentado de maneira muito incompleta. Na verdade, embora as cidades mencionadas estejam entre as mais importantes, em outras vilas do imenso território brasileiro também surgiram compositores e executantes de qualidade.

Por outro lado, a existência de músicos comprova a prática musical em diversos lugares do país; a própria criação de irmandades vinculadas a Santa Cecília indica que não eram poucos os profissionais (na tradição católica, Santa Cecília é a padroeira dos músicos). Estas irmandades tinham, talvez, um papel semelhante às associações de classe prevalecentes no mundo medieval europeu.

5. UMA REFLEXÃO CRÍTICA

Caldeira Filho, crítico musical atuante em meados do século 20, após apresentar uma visão geral daquilo que chama de barroco mineiro, concluiu seu artigo com uma questão: “Resta indagar qual foi a influência do barroco de Minas sobre a cultura musical do país”. A resposta que oferece é dúbia; se de um lado nega a sua influência, ao afirmar que “em nada contribuiu a música religiosa do barroco”, por outro lado reconhece que “o barroco ofereceu

³⁹ MARIZ, História da música no Brasil, p. 49.

⁴⁰ STEVENSON, R. A música do Brasil colonial. In: BETHEL, Leslie (Org.). *História da América latina: América Latina colonial*. Trad. Mary Amazonas L. de Barros e Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2004, v. II, p. 737.

⁴¹ MARIZ, História da música no Brasil, p. 51.

à música do século 19 terreno suficientemente sólido, em termos de vivência musical, para que nele se erguesse o edifício da música brasileira”.⁴²

A análise da música colonial e, em especial, de sua produção mais abundante, a música sacra, demanda diversos ângulos. Por isso mesmo, qualquer reflexão, ainda que modesta, tem de considerar esses variados ângulos, correndo ainda o risco de se alcançarem conclusões contraditórias.

Dois pontos de observação distintos são propostos: o primeiro considera basicamente o evento musical. Caldeira Filho, nas observações acima, reflete sob o ponto de vista musicológico.

O segundo ângulo privilegia a música quanto à sua funcionalidade; como ela é usada no culto católico, no qual ela tem uma finalidade muito clara e específica. Daí poderem ser consideradas duas questões: para a estrutura oficial ou formal da igreja, as obras produzidas eram capazes de contribuir para o culto? E outra pergunta, correlata: para o povo, em grande parte ignorante da língua empregada, as obras produzidas contribuíram para sua edificação e aperfeiçoamento da religiosidade?

5.1 Do ponto de vista musical

É admirável que música de tanta qualidade tenha sido composta em um país tão atrasado e que sofria restrições da MetrÓpole. Note-se, a título de exemplo, que a existência de tipografias era proibida na Colônia, com a conseqüente limitação dos horizontes culturais possíveis para os moradores da terra.

Mesmo musicólogos de renome chegaram a partilhar de uma certa desconfiança quanto ao estado da música colonial brasileira. Curt Lange confessa, com franqueza:

Quando encontrei os primeiros documentos de José Joaquim Emérico [sic] Lobo de Mesquita, só era possível imaginar que sua função de organista no Arraial do Tejuco teria sido uma espécie de suicídio profissional, ao dirigir-se, por equívoco, a um povoado longínquo e isolado onde não poderia existir nenhum estímulo. Quando prosseguiam minhas investigações iniciais, na capital diamantífera, cheguei à conclusão que, num período inferior a trinta anos, houve nesse arraial não menos do que sete regentes musicais, o que vale dizer, em número de corporações, perto de 100 músicos em plena atividade.⁴³

Pelo menos dois elementos podem ser apontados como contribuições para a boa qualidade da música colonial: a ocorrência de recursos econômicos elevados, que permitiram o sustento integral de muitos músicos, dando a eles as condições essenciais para o desenvolvimento de seus talentos, quais sejam,

⁴² CALDEIRA FILHO, J. C. Barroco mineiro: uma vivência apenas, jamais uma tradição. *O Estado de São Paulo*: Suplemento Literário, n. 788, ano XVI, 03.09.1972, p. 5.

⁴³ LANGE, A música barroca, p. 157.

tempo e oportunidade para praticar a música. Em segundo lugar, um elemento cuja avaliação é mais subjetiva, mas importantíssima: o talento. Meninos que, desde a infância, foram sujeitos ao estímulo da música e ao despertamento de seus talentos puderam se aperfeiçoar na arte musical, resultando nessa surpreendente explosão musical. Além disso, como o fenômeno do “mulatismo” indica, a música se tornou um meio de ascensão social para aqueles que, de outra sorte, ficariam relegados a uma situação de párias sociais.

O fato de a Igreja possuir em seus quadros eclesiásticos pessoas preparadas para o exercício das funções musicais também pode ser considerado como um elemento contribuidor. Estes clérigos, atuando como mestres de capela, tinham o seu sustento, mesmo que magro, assegurado pela Igreja ou pela sua ordem. Isto impediu a interrupção da tradição musical em muitas vilas e arraiais.

Em verdade, uma dúvida permanece: a real influência da música colonial sobre a música brasileira, quer sacra, quer popular. Ao mesmo tempo em que as composições de Lobo de Mesquita, José Maurício e tantos outros eram ouvidas no recinto das igrejas, o povo desenvolvia, para sua recreação, o lundu e a modinha, entre outros gêneros. Alguma influência houve; a análise dessas questões foge ao propósito deste artigo.

5.2 Do ponto de vista funcional

É tarefa complexa avaliar o impacto do uso das músicas ora descritas no culto formal e ainda na piedade coletiva e individual.

No culto formal a adequação das peças compostas ao culto católico pode ter o seu valor apreciado a partir de dois parâmetros: em primeiro lugar, o uso dos textos próprios, cuja utilização é governada pelas regras e determinações litúrgicas da igreja. Nesse caso, os compositores atentaram a tal padrão, de modo que puseram em música não apenas os textos do Ordinário da Missa, mas também versículos bíblicos e textos litúrgicos indicados para determinados momentos da liturgia. Isto pode ser comprovado em André da Silva Gomes: “A antifona *Pueri hebraeorum* pertence à liturgia do Domingo de Ramos e é cantada por ocasião da distribuição das palmas”.⁴⁴

Num segundo ponto, a simplicidade da trama musical facilitou a inteligibilidade do texto, ainda que cantado em latim. A Contra-Reforma preocupou-se com o problema da complexidade polifônica que obscurecia a compreensão do texto, de modo que amplas discussões ocorreram no seio da Igreja Católica européia a respeito disso. Os compositores brasileiros, talvez em função dos limitados recursos de que dispunham, compuseram de maneira simples, com uma textura polifônica discreta.

Quanto à piedade coletiva e individual, e em especial, quanto ao efeito sobre os leigos, diversas considerações podem ser expendidas.

⁴⁴ DUPRAT, *André da Silva Gomes*, p. 6.

As primeiras considerações referem-se ao uso do latim e de uma liturgia uniforme. O texto cantado, por ser em latim, era compreendido por poucos. Na verdade, toda a missa, celebrada em latim e com o celebrante, na maior parte do tempo, de costas para o povo, era um evento que não desafiava a inteligência dos presentes. A seqüência das partes era sempre a mesma, bem como as respostas antifonais esperadas do povo; no máximo, algumas provisões se faziam para certas datas do calendário litúrgico, nas partes do *Próprio do dia*: salmos específicos, coleta com referência à data, ou, tecnicamente falando, o Intróito, o Gradual, o Aleluia, o Ofertório e a Comunhão.

As cerimônias, os rituais e as músicas empregadas, por se conformarem a um padrão já conhecido, eram mecanismos de controle social e de manutenção dos padrões religiosos. Tem sido apontado que um dos papéis da música é servir como reforço cultural:

a música é freqüentemente usada para acompanhar as mais importantes atividades da sociedade e adiciona significado a esses rituais. Desta maneira, *a música tende a reforçar os ideais dessa sociedade*, sejam eles políticos, sociais ou religiosos.⁴⁵

Um segundo grupo de considerações aponta para um culto impregnado de aspectos exteriores e faz uso de classificação exposta e defendida por Parcival Módolo. No culto, grosso modo, a música desempenha uma dessas duas funções: “impressão” ou “expressão”. O papel de “impressão”, considerado secundário por Módolo:

Relaciona-se com o poder que a música tem de atuar sobre nosso corpo e nossas emoções, alterando-as, acalmando-nos ou excitando-nos, ainda que sem palavras. Ela pode criar diferentes atmosferas: de alegria, de paz, de tristeza, de majestade, ou simplesmente um ambiente devocional, quando for apropriada. Se as palavras de um cântico não são bem compreendidas, desaparece seu papel de expressão, podendo, porém subsistir o de impressão.⁴⁶

E, a seguir, o mesmo autor discorre sobre a “música de expressão” quando afirma que “a música, nesse caso, será veículo para o texto e será tão mais eficiente quanto melhor for seu ‘casamento’ com as palavras, isto é, quanto melhor a música puder expressar, por si só, as ideias contidas no texto”.⁴⁷

⁴⁵ HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na igreja*. Trad. de Adiel Almeida de Oliveira. São Paulo: Vida Nova, 1986, p. 27. Itálico nosso.

⁴⁶ MÓDOLO, Parcival. “Impressão” ou “expressão”: o papel da música na missa romana medieval e no culto reformado. *Teologia para vida*. São Paulo: Seminário Teológico Presbiteriano Rev. José Manoel da Conceição, vol. I, n. 1, jan-jun 2005, p. 121.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

O culto colonial se caracterizava pelo “esplendor das festas sacras e profanas”,⁴⁸ pela monumentalidade das próprias edificações religiosas em meio a um casario tosco. Embora o compositor e o clero soubessem o significado do texto cantado, não o sabia o povo, de modo que, para esse povo, a música tinha o papel de impressioná-lo e subjugar-lo diante das coisas divinas. É nesse sentido que Júnia Furtado parece refletir, ao dizer:

As igrejas e suas ornamentações internas seguiam o gosto da época, que hoje definimos como um estilo artístico – o Barroco. Este caracterizou-se pelo jogo do claro-escuro, pelo gosto pelo simulacro, pelo uso da curva, pelo exagero, pela deformação como forma de acentuar a impressão causada por uma imagem. O ambiente interior das igrejas devia conduzir o fiel a uma experiência mística, imprimindo a sensação de estar flutuando entre o céu e a terra, numa verdadeira elevação espiritual.⁴⁹

O culto realizado, ao pretender impressionar o fiel, enfatiza os sentidos; o esplendor das festas, a própria riqueza e elaboração das peças musicais, tudo contribui e reforça uma piedade que é mais exterior do que um recolhimento íntimo e transformador na presença do Eterno.

Assim, parece que a música colonial, em sua dimensão sacra, contribuiu para manter a identidade religiosa do povo como “católicos num padrão lusitano”, sem que, por outro lado, houvesse um crescimento acentuado na religiosidade popular rumo a maior maturidade espiritual.

CONCLUSÃO

Uma avaliação crítica foi o objeto da seção anterior. Ela atende à necessidade de uma conclusão que enfeixe as percepções alcançadas pelo estudo da matéria.

Neste ponto, e a título de um comentário geral sobre o material pesquisado, deve ser destacado que as fontes falam bastante da música, efetuando análises musicológicas detalhadas. Estas são úteis quando se trata de investigar as influências sofridas pelos compositores e para calcular a medida do talento de cada um deles pelo maior ou menor emprego de técnicas composicionais.

Por outro lado, falta uma investigação mais acurada sobre o povo e sua interação com a música ouvida por ele. Registram-se procissões, novenas e outras práticas peculiares ao culto católico; não se registram notícias sobre o eventual desenvolvimento de uma piedade mais coerente com o evangelho.

⁴⁸ DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 21.

⁴⁹ FURTADO, Júnia Ferreira. *A Diamantina de Lobo de Mesquita*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura/ PAMM Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro. Disponível em: www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html. Acesso em: 27 mar. 2009.

ABSTRACT

This article calls attention to the existence of meaningful artistic manifestations in colonial Brazil, particularly in religious circles. This is true not only of sculpture, but of music as well, both at the mass and also in processions and religious festivities. In time, this material was abandoned and forgotten. However, starting in the 1940s research has shown a rich variety of pieces and information about their production. Initially, the author sketches the main contours of colonial religiosity and some of its characteristic traits: the constant presence of the religious element; abundance of superstitions and syncretistic practices; emphasis on external and monumental aspects; dissociation between religious practice and moral rectitude. Then, he describes the musical activities and their producers, highlighting the types of composition and the occasions in which they were utilized. He stresses the wealth and diversity of the musical production, especially in more prosperous centers, and provides information about some representative composers who worked in different areas of the colony (Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo, and Rio de Janeiro). In conclusion, the author provides a critical reflection both from a musical and a functional perspective. In his opinion, colonial sacred music had good qualities. However, as far as its impact on formal worship and popular piety is concerned, he concludes that it contributed towards the preservation of the people's religious identity, but did not promote greater spiritual maturity. He acknowledges the need for a more accurate investigation of the repercussion of this music on the religious experience of the Brazilian people.

KEYWORDS

Colonial Brazil; Sacred music; Brazilian composers; Catholic piety; Minas Baroque.