

DARIANA NOGUEIRA DE ABREU

MÚSICA, OFÍCIO E DEVOÇÃO:

A IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XVIII

NOVA IGUAÇU

2011

DARIANA NOGUEIRA DE ABREU

MÚSICA, OFÍCIO E DEVOÇÃO:

A IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XVIII

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, como requisito parcial de obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José de Araújo Caldas

NOVA IGUAÇU

2011

DARIANA NOGUEIRA DE ABREU

MÚSICA, OFÍCIO E DEVOÇÃO:

A IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XVIII

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, como requisito parcial de obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos José de Araújo Caldas

Departamento de História e Economia

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

Prof. Dr. José Costa D'Assumpção Barros

Departamento de História

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

Prof.^a. Dr.^a. Mônica de Souza Martins

Departamento de História e Economia

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar

*Aos meus sobrinhos queridos, a
quem o futuro pertence, dedico
este trabalho.*

Agradecimentos

A gratidão expressada aqui não diz respeito apenas àqueles que contribuíram de uma forma ou de outra para a conclusão deste trabalho, mais do que isto, agradeço a todos aqueles que me ajudaram a passar pela graduação. Durante todo esse tempo, as atitudes ou até mesmo a presença pura e simples de certas pessoas foram fundamentais para que esta etapa se concretizasse.

Quero agradecer em primeiro lugar à minha irmã Joseana por sua tolerância, paciência e, sobretudo, por sua amizade durante todo esse tempo.

Agradeço aos meus pais e a toda a minha família: irmãos, avós, tios e primos, pelo lar em que cresci e pela base moral que me deram.

Agradeço ao meu orientador, professor Marcos Caldas, que acolheu a minha pesquisa com dedicação e ofereceu apoio irrestrito. Agradeço-o também por ser o professor que ele é, me ensinando o verdadeiro sentido dessa profissão tão árdua e ao mesmo tempo tão magnífica que decidi seguir.

Agradeço especialmente à professora Beatriz Catão, com quem iniciei os caminhos espinhosos da pesquisa, graças a ela este trabalho teve início.

Também de forma especial, agradeço àqueles a quem posso chamar de amigos, dentro e fora da universidade. À Camilla Medeiros e à Suellen Isidoro, as irmãs que a graduação me deu. Ao Rodrigo Souza por ser quem ele é e por estar sempre ao meu lado me fazendo sorrir nos momentos mais difíceis, mesmo quando seus problemas ultrapassam em milhões de vezes os meus. Ao Leonardo de Freitas pelas ideias e pensamentos compartilhados. À Ana Paula, amiga e confidente presente em todos os momentos. Ao Dr. Humberto de Lima, por se mostrar um amigo íntimo e leal, para além do âmbito médico que nos aproximou. E ao Jefferson, por ele existir.

Finalmente, agradeço a todos aqueles que compõem o curso de História do Campus Nova Iguaçu da UFRRJ, colegas de turma e profissão, docentes e funcionários, que ocuparam um lugar em minha vida que jamais será substituído ou apagado.

Resumo

Este trabalho parte da análise da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília, instituição leiga e de devoção que agregava os profissionais da música, surgida no fim do século XVIII no Rio de Janeiro. Por meio de documentos de época que revelam em parte o funcionamento e as práticas da instituição e obras historiográficas que tratam indiretamente do tema, pretendemos desenvolver um estudo sobre o papel desenvolvido pela irmandade na produção musical da cidade, e sua singular importância na profissionalização do ofício de músico, além de se configurar num espaço de devoção católica e de sociabilidade, reafirmando práticas comuns à sociedade da época.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1 – OFÍCIO, DEVOÇÃO E CARIDADE	12
1.1 Irmandade leigas	12
1.2 Irmandade de músicos	19
2 – PEQUENO HISTÓRICO DA MÚSICA COLONIAL.....	28
3 – SER MÚSICO NA SOCIEDADE COLONIAL.....	34
3.1 Relativizando a noção de desclassificação social	34
3.2 Padre José Maurício Nunes Garcia	37
3.3 O músico na construção da sociedade colonial.....	39
CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

Introdução

Cada vez mais abordar o cotidiano e as práticas corriqueiras daqueles que viveram antes de nós tem sido uma forma de nos ajudar a trazer à luz pistas sobre o nosso passado. Este trabalho nada mais é do que uma pequena tentativa de ajudar a compor este quadro utilizando este princípio. A Irmandade de Santa Cecília erigida na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XVIII, instituição que nos forneceu a temática aqui abordada, se insere nesse contexto de práticas do dia-a-dia que estiveram presentes na sociedade colonial. Irmandade de devoção leiga, que agregava os profissionais da música, abarca uma série de assuntos interconectados, formando um amplo campo de pesquisa para o pesquisador interessado em História do Brasil Colonial. A pesquisa sobre esta instituição teve início na iniciação científica, parte do projeto de pesquisa *Irmandades, capelas e rituais no Rio de Janeiro do século XVIII*, em 2008, sob a orientação da professora Beatriz Catão Cruz Santos, docente da UFRRJ naquele momento.

Importantes trabalhos sobre diferentes irmandades de ofício foram produzidos até hoje, servindo a diversos campos da história, no entanto, a Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, com suas especificidades e características próprias, mesmo se configurando em um vasto campo de pesquisa ainda não foi alvo de trabalhos historiográficos. Tendo isto em mente, este trabalho é uma tentativa de abordar o tema historicamente, mas sem pretensões de esgotá-lo, já que há tão pouca ou nenhuma produção sobre o assunto.

Essa instituição possui características comuns às diversas outras irmandades que conviveram no período, nos ajudando a reafirmar as análises e considerações feitas por uma vasta bibliografia que trata do tema, no entanto, suas especificidades nos interessam, particularmente, como meio de abordar questões referentes a um tipo social distinto que ajudava a compor a sociedade da época – o músico. Conhecer mais do nosso passado musical através da irmandade de músicos, considerando a lógica de funcionamento da instituição e as especificidades do ofício, bem como o lugar social que o músico profissional ocupa dentro da sociedade colonial é o que nos interessa aqui.

Como pano de fundo, no plano político, nossa análise se dá no momento comumente chamado de “Viradeira”¹, que compreende o reinado de Dona Maria I, no final do século

¹ Tradicionalmente, compreende-se Viradeira como o período de reação ao governo do Marquês de Pombal, após a morte de D. José I e a subida ao trono de D. Maria. De certa forma, este foi um período de reabilitação da

XVIII, logo após o fim do período da administração pombalina. Utilizamos este período para marcar a contextualização de nossa análise, devido ao fato de a Irmandade de Santa Cecília no Rio ter sido erigida no ano de 1784. Mas isto não significa que estaremos presos por completo a este marco inicial. A respeito da “Viradeira”, adotamos a concepção do autor Francisco Falcon, onde o mesmo questiona se houve de fato esse período, pois para ele a Viradeira não foi nada além de “*um passageiro recrudescimento de religiosidade mais ou menos beata em certos círculos cortesãos*”², que não desfez as práticas da administração do Marquês de Pombal.

O período pombalino relaciona-se, na perspectiva de Falcon, muito mais com o período que o antecede, que com seu predecessor. Não que a política pombalina tenha sido de fato liberal, ou precursora do liberalismo, mas porque colocou novos problemas, abriu caminhos para novas perspectivas. Sua intenção é de apreender a “época pombalina”, não superestimando a figura do Marquês de Pombal.

É essa época que nos interessa. [...] Cumpre, por conseguinte, definir em que consiste o caráter pombalino, pois trata-se na realidade da expressão de uma época: mercantilista e ilustrada em sua essência.³

A época pombalina conferiu um processo de secularização de todos os segmentos da sociedade, e, através da música podemos perceber essas transformações, embora elas chegassem à colônia com certo “atraso” de tempo em relação à metrópole portuguesa.

Com a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro esse processo passa por uma intensificação e, novamente, diversas mudanças importantes se configuram por toda a sociedade colonial, principalmente no Rio de Janeiro, sob a administração de D. João VI.

No plano econômico, seguindo o recorte temporal que fizemos, consideramos o período de declínio do Ciclo do Ouro, embora seja fundamental ter em mente primeiramente o seu auge, para entendermos o papel desempenhado pelos músicos naquele momento. Dessa forma, a pesquisa está localizada no período de declínio, mas tenta demonstrar a importância

nobreza atingida pelo Marquês, no entanto, a política da Viradeira não teve todo o alcance que lhe é atribuído, de fato houve a restauração de muitos nobres lesados por Pombal, e o afastamento de alguns dos seus colaboradores mais próximos, mas as críticas à administração anterior concentravam-se muito mais na pessoa do próprio ministro.

² FALCON, Francisco. *A Época Pombalina: política econômica e monarquia ilustrada*. São Paulo: Ática, 1982. p. 225

³ *Id., ibid.*, p.224

e herança do auge aurífero em Minas Gerais, trazendo conseqüências para o Rio de Janeiro. Mas, para além do grande esquema econômico, tentamos visualizar as mediações desse sistema, ou seja, tentamos trazer a possibilidade de enxergar além dos grandes ciclos como as *plantations* ou as áreas mineradoras. Consideramos o sistema escravista de produção, mas com enfoque na vida de uma parcela da população urbana, livre e pobre que também ajudava a integrar este sistema.

A Irmandade de Santa Cecília fornece um amplo campo de pesquisa, dando margem para tratar de assuntos diversos. Tentamos delimitar ao máximo a área de alcance do trabalho, sem, no entanto, nos determos exaustivamente em um assunto específico. Dessa forma, a pesquisa torna-se a tentativa de fornecer uma visão geral sobre o que representou a Irmandade de Santa Cecília no final do Século XVIII no Rio de Janeiro, pensando boa parte das questões histórico-sociais que a instituição traz consigo.

O problema da escassez de fontes, tanto primárias, quanto secundárias, foi um fator de grande dificuldade na formulação das questões, na delimitação do tema e na redação do trabalho. Por outro lado, a partir do que encontramos, o tema desperta certo fascínio por tratar de questões de naturezas tão variadas, nos instigando a ultrapassar as dificuldades metodológicas que, afinal, já são próprias e conhecidas do ofício de historiador.

No primeiro capítulo tentaremos mostrar a complexidade e diversidade que envolve o estudo das associações caritativas e irmandades de ofício no período colonial, mostrando as diferentes visões acerca do assunto já tão explorado pela historiografia. Além de introduzir o objeto desta pesquisa que é a irmandade de músicos propriamente, tratando de seu surgimento, história, especificidades e o caso do Rio de Janeiro.

No segundo capítulo do trabalho traçaremos um pequeno histórico da música colonial, considerando as três raízes principais que contribuíram para a formação da música brasileira. Este capítulo servirá para nos dar uma ideia do tipo da produção musical feita pelos membros associados à Irmandade de Santa Cecília no período aqui analisado.

No terceiro e último capítulo tentaremos expor algumas considerações sobre esse tipo social que é o músico profissional na colônia. Qual era o papel desempenhado pelo músico profissional livre, suas relações sociais e o que ele representava para o conjunto da sociedade. Numa sociedade profundamente hierarquizada, com seus valores imbuídos de preconceitos que determinavam o lugar social de cada indivíduo, onde estava situado o músico, que servia

com seu trabalho às diversas camadas sociais, infiltrando-se no convívio da boa sociedade sem estar de fato no topo da hierarquia social?

Sem pretensões de conclusão, o trabalho é apenas a reunião de algumas idéias pensadas a partir do tema proposto, juntamente com os documentos levantados pela pesquisa e a bibliografia selecionada, que pretendemos que funcione como um primeiro passo, para que futuramente este assunto tão vasto e tão rico possa ser debatido com a profundidade e dedicação merecidos.

Capítulo I – Devoção, ofício e caridade.

1.1- Irmandades leigas

As Irmandades de Ofício têm origem em período muito anterior ao século XVIII. Através dos séculos, as associações ganharam contornos e especificidades que as diferem em enorme medida dos espaços que possibilitaram seu surgimento. O espírito associacionista acompanha os indivíduos desde longa data, não cabendo aqui recuarmos tanto em cronologia e entrarmos na discussão sobre suas origens, mas devemos ter em mente a importância dessas instituições como expressão de uma organização social, refletindo a sociedade da época em que se inserem.

As Irmandades de Ofício no século XVIII são de origem leiga e privada, mas seus participantes manifestam sua fé e crenças, refletindo nesses espaços a mentalidade religiosa que ronda o período aqui analisado. E além disso nas palavras do historiador Russel-Wood por vezes, algumas delas assumem um caráter “semiburocrático”, atuando juntamente com as instituições de poder na organização da vida social.⁴

O autor Caio Boschi ao tratar do surgimento das irmandades mineiras no ciclo do ouro no Brasil destaca que em Minas Gerais, as irmandades extrapolavam suas funções espirituais e atuavam diretamente numa nova ordem social que se instalava na Colônia. Para ele, as irmandades, enquanto instituições, precederam ao Estado e à própria Igreja, evidenciando assim o lugar de importância que essas instituições assumem na vida social do indivíduo que se encontra nas regiões mineradoras naquele momento:

Sua vida, toda incerteza, ao lado do instinto natural de se agrupar, levaram-no a associar-se a pessoas que padeciam dos mesmos problemas, das mesmas mazelas. [...] Com isso, as capelas tornavam-se não apenas palco de práticas religiosas, como também centro de vida social.⁵

No âmbito mais conceitual, para marcar, de certa forma, as sutis diferenças entre as inúmeras formas de associação leiga, ele afirma que

⁴RUSSEL-WOOD, A.J.R. *Fidalgos e Filantropos – A Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550 – 1775*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

⁵ BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986. p.22.

[...]Enquanto as corporações de ofício atendiam aos interesses profissionais de seus integrantes, as irmandades, e de modo especial as Misericórdias encarregavam-se dos encargos assistenciais e espirituais”.⁶

Mas também pode-se afirmar, de acordo com ele, que grande parte das irmandades teve origem nos ofícios.

No que tange aos ofícios, a historiadora Mônica Martins destaca a importância de se considerar a ingerência das irmandades sobre estes, ela afirma que essa influência não se dava apenas para resguardar os interesses do ofício, mas para zelar pelos valores embutidos na vivência dos membros, relacionados à moral e a ética no trabalho que desenvolviam.⁷

Russel-Wood, em seu já citado trabalho sobre a Santa Casa da Misericórdia, afirma que as associações surgiram para proteger os interesses dos artesãos e proporcionar auxílio social, sendo a observância religiosa uma característica fundamental dessas corporações. Ele diz que as confrarias também se caracterizavam pela observância religiosa, mas ao contrário das corporações, seus membros não vinham de apenas uma determinada classe social. Elas eram compostas por homens e mulheres leigos que desejavam realizar obras de caridade cristã. Comum a todas essas irmandades era a provisão do bem-estar social dos irmãos e de suas famílias.

Os termos confundem, por vezes, os papéis desenvolvidos pelas associações. De qualquer forma, é preciso guardar, para além do nome, as diferenças básicas entre as instituições, mesmo que de forma generalizada, já que essas diferenças estão longe de ser estanques e fixas. De um modo geral, as irmandades de ofício, como a contemplada por este trabalho, eram associações religiosas leigas, que resguardavam um ofício. Ampliando o círculo social de seus membros, asseguravam os interesses da profissão, propagavam a religiosidade católica e a devoção ao santo protetor da irmandade e assistiam os membros em momentos específicos de necessidade, como a morte, por exemplo. Por outro lado, instituições como a Santa Casa da Misericórdia, objeto do historiador Russel-Wood, eram de caráter caritativo, tinham intuito de promover bem-estar social aos confrades, e mais do que isso, extrapolavam o espaço institucional estendendo seus serviços à comunidade, seja no

⁶ BOSCHI, Caio. *Op. Cit.* p. 12.

⁷ MARTINS, Mônica de Souza N. *Entre a cruz e o capital: As corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família Real, (1808 – 1824)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. p. 21.

auxílio aos doentes e órfãos, seja conferindo dotes às moças pobres; elas não resguardam nenhum tipo de ofício, seus membros não estão ligados por uma profissão comum.

Outro exemplo que cabe aqui são as irmandades de pretos e pardos estritas, muito frequentes no período, onde não há o ofício como elemento agregador, mas os membros também se organizam sob a proteção de um orago e resguardam seus interesses e valores próprios, como o auxílio na compra de liberdade dos membros ainda cativos, por exemplo. Em um trabalho muito interessante sobre as irmandades de pardos no período colonial, a autora Larissa Viana demonstra como as irmandades cediam espaço para a confluência de identidades sociorreligiosas, e isto para além dos grupos de cor, como sugerem seus nomes.⁸

Mas de certa maneira, as diferentes associações tem seu grau de proximidade. É possível identificar uma mentalidade comum, como se partissem de uma mesma base de valores, para formular as ações previstas para as instituições.

O autor Nireu Cavalcanti identifica 10 objetivos principais⁹ comuns aos diversos tipos de irmandades através de seus compromissos.¹⁰ Em suma seriam eles:

- 1- Ampliar o espaço do indivíduo para além do círculo familiar.
- 2- Inserir-lo na sociedade com papéis definidos e públicos em todos os setores.
- 3- Desenvolver o espírito público, respeito às leis e ao monarca, e o orgulho pela origem lusitana.
- 4- Trabalhar em benefício da comunidade, principalmente pelos pobres.
- 5- Voltar-se para os valores da religião católica e buscar a salvação das almas dos membros.
- 6- Devoção do padroeiro da irmandade.
- 7- ajudar os irmãos nas dificuldades financeiras, de saúde e velhice desamparada.
- 8- Proteger viúvas e órfãos.
- 9- Assegurar atendimento religioso aos enfermos e moribundos.
- 10- Enterrar os mortos.

⁸ VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

⁹ CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. pp. 207/208.

¹⁰ Os compromissos são os documentos que regem o funcionamento das irmandades desde a sua fundação, neles estão contidas as informações necessárias para a vigência e andamento das associações, estavam submetidos à aprovação eclesíástica e régia.

Russel-Wood analisando os compromissos das Misericórdias, também percebe semelhanças que permeiam entre elas, todos eles começam com um sumário das obras de caridade, sete espirituais e sete corporais, a serem praticadas por todos os irmãos¹¹ Elas eram as seguintes:

Espirituais:

1. Ensinar os ignorantes
2. Dar bom conselho
3. Punir os transgressores com compreensão
4. Consolar os infelizes
5. Perdoar as injúrias recebidas
6. Suportar as deficiências do próximo
7. Orar a Deus pelos vivos e pelos mortos

Corporais:

1. Resgatar cativos e visitar prisioneiros
2. Tratar dos doentes
3. Vestir os nus
4. Alimentar os famintos
5. Dar de beber aos sedentos
6. Abrigar os viajantes e os pobres
7. Sepultar os mortos

Esses são aspectos que, de uma forma ou de outra, aparecem no conteúdo básico dos compromissos. Dando-nos uma ideia geral do que era associar-se no contexto do período colonial.

No Compromisso da Irmandade de Santa Cecília analisado aqui, o capítulo quarto, com seus dez parágrafos, é inteiramente dedicado às formas de caridade a serem promovidas pela instituição e aos “sufrágios dos defuntos”.

As instruções expostas deveriam ser seguidas entre e para os membros da associação. No parágrafo sexto do referido capítulo, no entanto, há uma consideração curiosa que talvez

¹¹ RUSSEL-WOOD, A.J.R. *Op. cit.*

nos dê margem para pensar que a Irmandade, em determinados momentos, extrapolava seu âmbito institucional na prática da caridade.

Também havendo esta Irmandade de ter aumento de interesses e rendimentos se poderão fazer algumas obras pias e estas se devem praticar com maior justiça, e rezam com as filhas dos nossos Irmãos que viverem no estado de solteiras aplicando-se-lhes um dote para se casarem conforme o que se lhes arbitrar em Mesa e maior m.^{te} com as que ficarem.¹² [grifos nossos]

O texto não fala de quais obras pias seriam essas, nem de que forma poderiam resguardar o “aumento de interesses e rendimentos” da irmandade, mas de certa forma ele nos induz a pensar que nesse caso as práticas não estariam restritas aos irmãos. De qualquer modo, a caridade era por eles exaltada na condição de confrades e acreditavam-se praticantes dela, ainda que no espaço estrito da associação.

Anos após a fundação da irmandade, o corpo de irmãos indignado com o desrespeito de alguns indivíduos, irmãos ou não, por não observarem determinadas normas do Compromisso, pede proteção ao rei com o argumento de não estar conseguindo cumprir, por isso, os deveres pios da instituição.

[...]Que sendo o principal objeto da sua Instituição, além do Culto da Padroeira, o Socorrer os Irmaons indigentes, e enfermos com os quaes exercem a Charidade, e a beneficencia, inda além do Tumulo estabelecendo pençoens Mensaes as Viuvas D’Elles, Receião que brevemente venham ao estado de não poder cumprir dever tão pio, e tão interessante à Corporação em geral, não só pela indiscrição com que alguns Irmaons despeçando aspenas do Capitulo Treceiro, § seisto [parágrafo sexto] do Compromisso, vão as Funçoens, que se fazem do Cantochão, mas porque muitos Curiozos exercem publicamente a Arte da Muzica. [grifos nossos]¹³

Mesmo com a intenção de resguardar interesses da confraria e dos confrades enquanto profissionais da música, os argumentos utilizados para isso são majoritariamente de ordem caritativa, revelando o lugar de importância que a filantropia ocupa na mentalidade daqueles indivíduos.

¹² ARQUIVO NACIONAL. Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.

¹³ ARQUIVO NACIONAL. Mesa de Consciência e Ordens. Códice 26, vol 8. p.36. n° 979

As regras a serem seguidas quando do falecimento dos membros também assumem um caráter de grande importância no documento, nos permitindo notar a complexidade da significação dos ritos e costumes praticados na hora da morte.

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* previam que todos os cristãos fiéis deveriam ser enterrados nas igrejas e em cemitérios delas, como era de costume “*pio, antigo e louvável*” na Igreja Católica. Este costume era seguido e executado pelas irmandades, na maioria das vezes, envolvendo uma série de elementos que faziam parte do imaginário da época, reunindo a um só tempo religiosidade e distinção social. A hora da morte representava ao mesmo tempo um momento de afirmação da fé cristã, onde a alma do morto, através dos ritos a serem praticados pelos que ficam, receberia alívio no mundo além-túmulo. E representava também o momento de mostrar o prestígio social de que gozava o defunto.

Como bem pontuou o autor João José Reis:

As confrarias cuidavam que seus membros, ricos ou pobres tivessem enterros solenes embora os ricos as usassem com frequência para tornar mais opulentos seus funerais.

A pompa fúnebre fazia parte da tradição cerimonial das confrarias, formando, ao lado das festas de santo, importante fonte de seu prestígio. Todas as irmandades se comprometiam a acompanhar solenemente os membros à sepultura, e em muitos casos, também seus parentes.¹⁴

A primeira advertência feita em relação à morte que consta no Compromisso da Irmandade de Santa Cecília é que,

Falecendo qualquer dos nossos Irmãos ou sua Mulher Filhos, ou Pais de cada um deles devem os mais para ato de Caridade achar-se na Igreja onde vai a sepultar para ali Rogarem a Deus N. S. pelas suas Almas e lhes cantarem um Responso Lembrando-se sempre que assim como tratarem a seus Irmãos defuntos permitirá Deus que eles também sejam tratados quando falecerem.¹⁵

¹⁴ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 144

¹⁵ ARQUIVO NACIONAL. Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.

Mostra como deveriam se portar os irmãos no período imediatamente posterior à morte de algum membro. Mas ao longo do documento, as diretrizes tornam-se mais claras no que diz respeito às práticas comuns nesses casos, como o número de missas a ser celebrado de tempo em tempo pela alma do irmão falecido, de acordo com o prestígio que o sujeito alcançara dentro da associação.

O autor Russel-Wood nos dá ideia da complexidade do papel desempenhado pelas irmandades nesse assunto. Em certo momento, o fardo das missas a serem celebrados pela Misericórdia pelas almas dos irmãos defuntos torna-se pesado demais. Houve um caso de o defunto deixar encomendado à irmandade três missas diárias por sua alma, o que infringia à associação responsabilidade tamanha, difícil de sustentar ao longo dos anos.

De certo modo, essa prática vai se transformando ao longo do tempo. A partir da segunda metade do século XVIII, está em curso um processo gradual de transformação. O autor demonstra, através da Misericórdia, que ocorre lentamente uma mudança na mentalidade dos membros devido à transformação social que tornava comum, cada vez mais, o ingresso de irmãos de classes profissionais ligadas ao comércio. As doações feitas à irmandade visavam agora a aplicação imediata dos recursos, e eram feitas pensadas mais como forma de obter o controle da administração da filantropia, própria da irmandade, que com a preocupação de execução de ações religiosas, como missas perpétuas pela alma do defunto, por exemplo.

Como não possuímos as fontes necessárias para pensar essa transformação especificamente na Irmandade de Santa Cecília, é difícil afirmar com veemência que se deu um processo de forma semelhante dentro da irmandade. No entanto, se considerarmos o período em que ela está inserida, temos uma ideia das transformações que ocorriam na sociedade com um todo, validando tal comparação.

O processo de higienização que também estava em curso, pondo fim aos enterros nas igrejas e relegando-os exclusivamente aos cemitérios, acabariam por unir-se nas transformações em curso, alterando de vez os costumes acerca da morte.

A partir do que foi dito até aqui, podemos perceber que as irmandades além de se constituírem como instituições que compunham a sociedade colonial, elas desempenhavam funções de organização e criação dessa mesma sociedade, manifestando os costumes e crenças próprios da época e contribuindo para a reafirmação ou renovação desses costumes. Tentaremos entender agora como se insere nessa ordem a Irmandade de Santa Cecília.

1.2- A irmandade de músicos

A Irmandade de Santa Cecília não é uma invenção do mundo português. As irmandades de forma geral tinham representantes em diversos lugares. É difícil precisar onde erigiu-se a primeira irmandade de devoção à protetora dos músicos. Antes da fundação da irmandade em Portugal, temos registros de uma irmandade francesa ainda no século XVI, que parte do mesmo princípio já conhecido da associação: agregar os profissionais da música sob a proteção de Santa Cecília¹⁶ e da irmandade italiana erigida em 1585.¹⁷ Já em Portugal, é no ano de 1760 que D. José I, por meio de um alvará, ordena que nenhuma pessoa poderia exercitar a arte da Música sem ser Professor ou Irmão da Confraria de Santa Cecília. Essa prioridade causa estímulo nos profissionais de diferentes lugares do mundo português a erigirem irmandades devotadas à santa. Francisco Curt Lange considera indispensável a influência portuguesa para florescimento musical da colônia. Possuindo Portugal uma dinastia de reis músicos, conhecedores do Canto-chão, compositores, muitas das vezes, e apreciadores da arte musical em geral, seu estímulo torna-se fundamental.¹⁸ O próprio rei na ocasião da expedição do alvará torna-se protetor oficial na Corte de Lisboa da Irmandade de Santa Cecília. A atividade musical desenvolvida no Rio de Janeiro setecentista, de acordo com o autor Nireu Cavalcante, possuía um nível de expressão elevado, fruto do esplendor que essa arte adquirira em toda a Europa do período, especialmente na metrópole portuguesa onde o gosto e o apreço pela música eram consideráveis.

Não só a Irmandade de Santa Cecília constitui a fonte de informações sobre as atividades musicais na cidade do Rio de Janeiro. Outras irmandades também abrigavam músicos, já que uma pessoa pode afiliar-se a mais de uma irmandade, e também abriam um campo de trabalho bastante vasto para os profissionais, com as comemorações e festas produzidas a cada ano, mas este trabalho pretende se concentrar apenas naquela confraria.

¹⁶ REID, Dylan. *The Virgin and Saint Cecilia: Music and the Confraternal Puys of Rouen*. In: Confraternitas. Volume 8, No. 2, 1997. Disponível em:

<https://fiq.ischool.utoronto.ca/index.php/confrat/article/view/13376/10259>

¹⁷ CURT LANGE, Francisco. *Apud* CARDOSO, André. *op. cit.* p.37

¹⁸ CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. v. II. t. I.

A Irmandade de Santa Cecília é erigida no Rio de Janeiro oficialmente no ano de 1784 na Igreja de Nossa Senhora do Parto, como aponta seu Compromisso. É destinada aos músicos habilitados, cantores ou instrumentistas.

Este documento, localizado no Arquivo Nacional, torna-se um elemento chave para o desenvolvimento deste trabalho. Nele encontramos o primeiro registro formal de como seria organizada a instituição na cidade do Rio de Janeiro. O documento é composto por dezesseis capítulos, é lido em voz alta na presença dos membros fundadores na data de sua elaboração. Seu conteúdo busca nortear o comportamento dos membros para o bom funcionamento da irmandade, estes membros assinam seus nomes ao final do estatuto para firmar o que foi dito.

Já no primeiro parágrafo, do primeiro capítulo, encontramos a máxima da instituição, que é deter o controle profissional da música:

Toda a pessoa que quiser exercitar a Profissão de Musico, ou seja, cantor ou Instrumentista será obrigado a entrar nesta Confraria; e para ser admitido por Confrade representará a Mesa declarando a qualidade do seu estado a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento.¹⁹

Os confrades eram submetidos a exame na presença de nomeados da Mesa para atestar sua “*verdadeira inteligência da Musica*” e demarcar o caráter profissional da instituição.

Das obrigações dos irmãos que constam em Compromisso, podemos dividi-las em dois grupos. O primeiro trata das ações pias a que cada um tem o dever de cumprir e o direito de receber em situações específicas, também podemos somar a este grupo as obrigações referentes à devoção ao orago e as referentes ao funcionamento interno da instituição (organização e administração). No segundo grupo estão as obrigações de ofício, diretrizes e orientações referentes à profissão e ao papel que o irmão músico deveria ocupar. Trataremos de cada um desses grupos especificamente.

Cabe ressaltar aqui, que a Irmandade também admitia membros que não fossem músicos, desde que estes fossem:

¹⁹ ARQUIVO NACIONAL. Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.

[...]pessoas Nobres excluindo toda a que exercitar o ofício mecânico. Poderão porém ser admitidos todos os que exercitarem ofícios Nobres pela utilidade que destes pode resultar a Confraria; com mesmo se permite a respeito dos Religiosos e Sacerdotes que se obrigarem as Leis deste Compromisso.²⁰

Essas pessoas para serem admitidas tinham que pagar uma entrada para os cofres da Irmandade, bem como se submeterem às leis que constam no Compromisso. De qualquer forma, a tais irmãos interessavam muito mais as ações do primeiro grupo de obrigações que do segundo grupo, assim cremos, já que não exerciam o ofício.

Os exercícios da caridade a que eram obrigados os membros da Irmandade de Santa Cecília são, de forma geral, aqueles comuns às demais associações. O Compromisso fala do auxílio aos doentes; do pagamento de esmolas em casos especiais, como enfermidade ou pobreza extrema; amparo em caso de morte dos irmãos, às irmãs viúvas; pagamentos de dotes para as filhas solteiras dos irmãos; auxílio em casos específicos de prisão de algum irmão; e até mesmo o papel de reconciliar brigas e “*emendar e reduzir a bom estado*” o irmão que praticasse atos que pudesse manchar o nome da irmandade ou da sua pessoa.

As ações voltadas para a devoção da santa protetora da instituição – Santa Cecília – eram consolidadas no momento de maior expressão de adoração, a festa. O Compromisso dedica um capítulo inteiro às instruções de como preparar a festa de Santa Cecília e além de servir como o momento de concretização da devoção religiosa, a festa da santa marcava também atividades temporais, como a renovação da Mesa administrativa que era feita tão logo após o evento. A festa era o momento de difusão e afirmação do prestígio que a irmandade dispunha socialmente e a materialização dos objetivos presentes no interior dessas associações: as formas de sociabilidade, a participação conjunta dos confrades (ainda que de forma hierarquizada), e a organização interna: renovação da Mesa, como já foi dito, balanço das despesas, entre outras finalidades.

Tais festas de devoção aos oragos das irmandades aconteciam anualmente no dia específico de cada santo protetor, correspondente ao calendário cristão. No caso de Santa Cecília era o dia 22 de novembro.

A maior parte do Compromisso é dedicada às instruções de organização interna da irmandade. Quem deve compor a Mesa administrativa, que papeis cada um desses membros deve desempenhar e como deve se dar a eleição dos componentes; tal Mesa era composta por

²⁰ *idem. ibid.*

um provedor, seu assistente; um secretário e seu assistente; dois procuradores, um tesoureiro, um enfermeiro e seis mordomos. Dos motivos que poderiam levar à expulsão dos membros da Irmandade. Como administrar contas e gastos, etc.

No que tange ao ofício de músico há também algumas regras e instruções a serem seguidas.

Um trecho bastante instigante do compromisso dá-nos a idéia do propunha ser a Irmandade de Santa Cecília para o ofício de músico da cidade do Rio de Janeiro:

Nenhum dos nossos Irmãos presentes, ou futuros poderá ir a função alguma de qualquer qualidade que seja ou pública ou particular com Religiosos que não forem Irmãos desta nossa Irmandade; será porém licito aos Religiosos Professores da nossa Arte usar dela por seus próprios Conventos nas funções que forem dirigidas pelos Mestres da Capela dos mesmos Religiosos com os quais poderão neste caso concorrer os nossos Irmãos livremente, mas os ditos Mestres da Capela serão obrigados a entrar na Irmandade e ter patente de Diretores e pagar os tostões das festas a que forem convidados alguns Cantores ou Instrumentistas.²¹

É importante notar também, a partir deste trecho, o papel do mestre de capela naquele momento, onde a música religiosa ocupa um lugar de importância singular. O autor Vasco Mariz destaca a presença desses homens como verdadeiros “empresários” das atividades musicais, *“organizando programas, escolhendo intérpretes e mantendo virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição.”*²². É notória na documentação analisada para este trabalho a importância da figura do mestre de capela como representante imediato dos interesses profissionais dos músicos. Em inúmeros casos é ele quem cobra as dívidas dos músicos à Câmara Municipal por funções públicas executadas.

Outro aspecto que aparece com bastante insistência no documento é a necessidade de colocar a irmandade como a instituição musical por excelência da cidade. Há uma disputa por poder, onde os irmãos de Santa Cecília tentam trazer para si o controle efetivo das atividades musicais do Rio de Janeiro.

Muito tempo após a fundação da irmandade, no ano de 1821 alguns músicos pretenderam fundar na Freguesia de S. João de Icarai outra irmandade de mesmo nome e

²¹ ARQUIVO NACIONAL. Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.

²² MARIZ, Vasco. *op. cit.* p 12

função. Alguns desses músicos eram dissidentes ou excluídos da irmandade do Rio de Janeiro. Os requerentes reclamavam que devido a grande quantidade de serviços a que estavam submetidos os músicos, só a Irmandade da cidade do Rio de Janeiro não dava conta de executar com competência as ações pretendidas. Pediam assim, que se autorizasse a ereção de uma Irmandade de Santa Cecília na Vila da Praia Grande para cuidar das atividades musicais as regiões d'aquém mar, para que os músicos pudessem cumprir com êxito suas funções.

[...]Pretendemos evitar o nosso prejuízo, que até agora os embargantes nos têm causado, tirando-nos a nossa subsistência com os seus escandalosos monopólios, deixando passar anos inteiros sem que nos admitissem a uma só função, enquanto eles, embargantes, tinham duas e três no mesmo dia, não podendo satisfazer a todas, suscitando clamores gerais... e eis aí a causa porque nós procuramos sair para fora daquela irmandade, onde encontrávamos só injustiças em conseguirmos a nossa subsistência; tratamos por isso de formar uma nova irmandade debaixo da mesma invocação e da mesma regra e Compromisso, requerendo distrito diverso para as nossas funções; e assim não prejudicarmos os embargantes.²³

Não tivemos acesso aos documentos que expõem o ponto de vista da Irmandade embargante (a da corte), de qualquer modo, nas palavras de monsenhor Pizarro quando da decisão do caso, não houve motivos de fato convincentes por parte da irmandade do Rio de Janeiro para o impedimento da fundação da Irmandade da Praia Grande. Ele diz:

[...]Examinando toda a papelada presente e refletindo sobre o deduzido pro e contra, não vejo que a Irmandade embargante desta Côrte produzisse razão alguma sólida e convincente por onde fizesse certa e provasse alegada ob e sub-repção em defesa do seu embargo, entretendo somente o chicanismo com artigos diferentes que nada influem na causa principal para a sua decisão final e arrastando em vez disso articulações impróprias do objeto proposto.²⁴

Neste mesmo documento ele julga improcedente o embargo da Irmandade do Rio e decide-se em favor da Irmandade da Praia Grande.

²³ 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. Vol. I. p. 100

²⁴ *id. ibid.* p.102

Os documentos que trazem à luz esses dados sobre a cisão entre os músicos da irmandade foram retirados do livro “Francisco Manuel da Silva e seu tempo” do autor Ayres de Andrade, um importante musicólogo do século XX. Este livro é uma coletânea de fontes que tratam do passado musical do Rio de Janeiro, especialmente no período imperial, incluindo cartas, registros de compromisso, processos, documentos de imprensa, etc. Há também documentos importantes para o período colonial. Alguns documentos utilizados aqui foram encontrados antes, em sua forma original, mas ao examinar o livro de Andrade posteriormente, notamos que a fonte já havia sido transcrita nesta obra, e em medida de comparação a transcrição é feita com competência, ambas as transcrições não apresentam divergências significativas que comprometam seu manuseio para a construção de um trabalho historiográfico. Infelizmente, Andrade não aponta todas as origens da documentação que utiliza, e não pudemos comparar todos os documentos utilizados com os originais. De qualquer forma, nos que pudemos fazê-lo conseguimos atestar o comprometimento e seriedade do autor ao produzir este importante trabalho, fundamental para o pesquisador interessado no passado musical do Rio de Janeiro.

É possível perceber através das fontes analisadas que a Irmandade de Santa Cecília lutava pelo monopólio musical na cidade, como já foi insinuado aqui. Já desde o Compromisso a instituição requeria para si o controle da arte obrigando a todo aquele que exercitasse a profissão de músico entrar na confraria. Temos dados para pensar que a instituição teve de lutar ao longo dos anos para fazer valer esta regra.

Em 1819 tramita na Mesa de Consciência e Ordens um pedido feito pelos irmãos da confraria para que se faça cumprir no Rio de Janeiro, o mesmo que se concedeu à irmandade de Santa Cecília de Lisboa, que consta no alvará régio de 15 de Novembro de 1760 expedido por D. José I, como já mencionado. Os músicos reclamam, sobretudo, da forma como muitos “curiosos” exercem publicamente a Arte da Música, impedindo, conseqüentemente, o crescimento da irmandade e fazendo com isso que a instituição deixe exercer com êxito os deveres pios que lhe cabem.

Epois esta Irmandade tem ahonra, e fortuna de ser Vossa Magestade o Protector d’ella, a Vossa Magestade recorre para que de Providencia dada em cazo identico afavor da Irmandade de Lisboa no Alvará de quinze de Novembro de mil, sete centos, esecenta concedido pelo Senhor Rey Dom Jozé Primeiro. [...]se Digne de Mandar também agora Expedir outro semelhante Alvará, ou Reteficar o mesmo

a favor da Irmandade Supplicante, para se evitar assim adecadencia d'ella, eodezamparo dos indigentes Irmaons, emizeraveis Viuvas, que d'outra forma perecerão a Mingoa.²⁵

O pedido é aprovado em 1820 com rubrica de Sua Majestade, o Rei, “*com declaração de que não comprehenderá os escravos*”.

As consequências desse pedido podem ser vistas de certa forma não muito tempo depois da resolução do caso. No momento da cisão entre os músicos da Irmandade do Rio de Janeiro e os que desejavam erigir outra irmandade em Icaraí, uma testemunha que depôs a favor desses últimos nos dá a dimensão de como seria utilizado pela Irmandade o privilégio que pedira dois anos antes ao Rei e lhe fora concedido.

Januário da Cunha Barbosa, comissário da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, em defesa da Irmandade de Icaraí, nos fornece a partir de seu depoimento elementos importantes para pensarmos em que medida se dava o controle da Irmandade de Santa Cecília sobre os assuntos musicais da cidade.

A testemunha lembra um incidente que envolveu a Irmandade de músicos e a Ordem Terceira, onde a Irmandade de Santa Cecília desejava transferir sua imagem e alfaias da Igreja de N. S. do Parto – onde permanecia desde a sua fundação – para a Igreja da N. Venerável Ordem 3^a dos Mínimos. Por algum motivo não referido no depoimento, Januário Barbosa afirma que foi negado o pedido à Irmandade. Após este fato a Mesa da Irmandade de Santa Cecília determinou a proibição de seus membros de servirem às festividades da Ordem Terceira. Os irmãos da Ordem, aflitos com a possibilidade de interrupção nas suas festividades, passaram a utilizar-se dos serviços de Reverendos Cantores que serviam à Igreja. No período de um ano, no entanto, valendo-se do já referido alvará régio em favor do monopólio musical por parte da associação, novamente os irmãos da ordem terceira viram-se em dificuldades, já que os Reverendos não possuíam a legitimidade necessária para desempenhar aquelas funções. O problema só foi resolvido quando os irmãos suplicaram o auxílio de Sua Alteza Real, que consentiu que a Música Real da Quinta da Boa Vista servisse às solenidades da Ordem.

Alguns pontos importantes podem ser levantados a partir deste registro. Em primeiro lugar podemos perceber claramente o importante papel que a música desempenhava nas

²⁵ ARQUIVO NACIONAL. Mesa de Consciência e Ordens. Códice 26, vol 8. p.36. n° 979

relações sociais, sendo um elemento de necessidade para manter em ordem os costumes e práticas da vida cotidiana. Januário Barbosa lamenta o momento da proibição principalmente por estarem às vésperas da Novena de Imaculada Conceição “*que na nossa igreja se celebra com a pompa e decência que não podem ser ocultas*”. Ele lamenta o fato de as perturbações causadas pela indisposição entre as irmandades afetarem os eventos tão importantes promovidos pela Igreja dos Mínimos, ressaltando o escândalo que seria para as pessoas que costumavam participar das festas.

Em segundo lugar, temos a ideia de que por mais que não consigamos determinar os limites do efetivo monopólio musical que a Irmandade de Santa Cecília exercia, a tentativa deste controle era real e por vezes evocada, quando a instituição via-se em condições de defender seus interesses. Januário Barbosa não vê outro motivo para a proibição que fez a Mesa da Irmandade de Santa Cecília após o não consentimento do pedido de mudarem-se para a Igreja dos Mínimos que não seja “*ou para compelir-nos a assentir, ou em vingança da nossa prudente repulsa*”. Ou seja, para manter seus interesses ou reivindicá-los, a irmandade lançava mão de seu direito de exclusividade sobre o ofício musical.

Um terceiro ponto digno de nota é a resolução do caso. Que coloca, talvez, a Música da Real Quinta da Boa Vista como um espaço alternativo de produção musical. Por que os reverendos cantores da igreja que serviram por um ano às festividades foram ameaçados com as penas previstas pelo alvará régio, e a Música da Real Quinta ao contrário, torna-se um espaço legítimo para servir com as mesmas funções? Ainda não há possibilidade de resposta exata para esta pergunta a partir das fontes aqui analisadas. Mas este tipo de questionamento poderá ser desenvolvido futuramente, numa análise mais detida do tema. De qualquer forma, não podemos deixar de pensar essas questões dentro da complexidade que envolve as discussões sobre o papel da Irmandade de músicos no fim do período colonial e início do Império no Brasil.

O estudo da Irmandade de Santa Cecília perpassa as questões do âmbito estritamente musical, para compreender isto é importante termos em mente o tipo de música produzido na Colônia, já que nosso objeto é, por excelência, a instituição que agregava os profissionais que executavam esse tipo de trabalho, que lidavam cotidianamente com os gostos, necessidades e preferências que norteavam a produção musical.

O próximo capítulo expressa a tentativa de traçar um panorama sobre este passado musical colonial. De forma breve, tentaremos demonstrar em que consistiu o trabalho do

músico profissional, qual o legado que os músicos do século XVIII nos deixaram e o que ficou para nós, hoje, de sua prática musical.

Capítulo II – Pequeno Histórico da Música no Brasil Colonial

Para falar do período colonial brasileiro é necessário ter em mente a complexidade sociocultural própria da América portuguesa. Da mesma forma, a música colonial assume essa complexidade em níveis igualmente significativos, refletindo as práticas e costumes sociais vigentes naquele momento.

Na tentativa de formar uma noção geral de como se davam as atividades musicais no Brasil do século XVIII, tentaremos traçar um panorama musical da Colônia, considerando a multiplicidade de elementos que possibilitaram sua formação e prática.

É importante partir do pressuposto que a música no Brasil foi composta inicialmente de três raízes principais: a indígena, a africana e a europeia, sendo que as duas últimas foram reinventadas em solo americano pelos indivíduos que as trouxeram, não persistiram aqui em suas formas genuínas, e, portanto, serão melhor denominadas se as considerarmos como afro-brasileira e euro-brasileira.²⁶

Da parte indígena ou nativa, as contribuições para o quadro musical brasileiro do período são mais modestas, se comparadas às outras duas raízes que coexistiram na época. A música indígena é descolada das noções de artista, público, palco, é um elemento que constitui quase sempre um evento coletivo com uma função específica dentro da comunidade, como bem pontua o historiador José D'Assunção Barros.²⁷ Somado a essas peculiaridades nativas, é importante destacar que os povos indígenas passaram tão logo por processos de colonização e inserção na nova sociedade colonial, e a música foi um instrumento de singular importância nesses processos, havia ampla utilização dela como meio de controle eclesiástico. Os nativos participavam dos cultos e aos poucos incorporavam as práticas musicais europeias ensinadas pelos jesuítas, e muito embora os religiosos também utilizassem o material indígena como meio para a cristianização, seja adotando cantos indígenas como pano de fundo para as práticas da catequese, apenas substituindo os textos originais por textos religiosos; seja permitindo que os índios utilizassem suas danças em procissões, proporcionando assim, mesmo que involuntariamente, um diálogo entre as culturas, mais tarde, no entanto, as influências africana e europeia acabam por tirar o foco dessa participação nativa.

²⁶ BARROS, José D'Assunção. *Raízes da Música Brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Huicitec, 2011. p.13.

²⁷ *id. ibid.* p.31

Em outro plano, a experiência da escravidão negra desde a colonização até o final século XIX também foi um elemento importante para a configuração da sociedade brasileira. O negro foi a força de trabalho por excelência na colônia e componente indispensável do processo de formação da sociedade, para além do mundo do trabalho, eles foram incorporados à vida cotidiana, contribuindo com suas crenças, costumes e valores. De qualquer forma é preciso tomar cuidado com a utilização das noções de “negro” e “africano”. Estes são conceitos construídos socialmente e em período posterior. Na África os povos que serviram à escravidão não se viam propriamente como negros ou africanos, pertenciam a grupos étnicos distintos cada qual com sua maneira de viver.

Na América Portuguesa, esses grupos foram dispersos pela escravidão, constituindo uma configuração diferente da que tinham experiência em solo africano.

Esta desconstrução da diversidade de etnias e das realidades culturais africanas, mergulhando-as dentro de uma grande raça localizada em um espaço geográfico único e imaginariamente homogêneo – e a simultânea visão desta parte da humanidade como “inferior”, ao mesmo tempo em que se encarava o continente africano como um lugar exterior à “civilização” – tudo isto, conjuntamente com uma nova noção de “escravo”, constituiu o fundo ideológico da montagem do sistema escravista no Brasil.²⁸

Salvo os males que a escravidão conferiu ao processo de formação da sociedade brasileira, os negros contribuíram de forma fundamental para a formação de nossa identidade cultural, mas é importante salientar, a partir do que já foi exposto, que essa contribuição vem de uma componente cultural *afro-brasileira* e não puramente *africana*.²⁹

A influência musical afro-brasileira na nossa música possui uma solidez maior que a influência indígena, seja no âmbito religioso, com o sincretismo da Umbanda e do Candomblé, por exemplo, seja nas danças populares e nos ritmos folclóricos

Já a contribuição euro-brasileira, para o cenário musical que consideramos neste trabalho, é talvez a de maior expressão. Por tratarmos de um espaço de música institucionalizado, que serve majoritariamente aos eventos de religiosidade católica, conseguimos perceber com maior nitidez sobre a produção que propunha a Irmandade de

²⁸ BARROS, José D’Assunção. *op. cit.* 57.

²⁹ *idem.* p.58

Santa Cecília, uma preponderância maior da matriz musical euro-brasileira que as demais matrizes.

Em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII, o autor Francisco Curt Lange fala que os músicos mineiros se preocupavam em andar em conformidade com a expressão musical europeia.³⁰ Ele analisa os registros da produção musical oficial, ou seja, os festejos cívicos, as músicas encomendadas pelo Senado da Câmara, pelo Governador, que eram essencialmente música religiosa, e a música erudita de entretenimento. É de se esperar que haja uma maior aproximação com a música ocidental nesses espaços, no entanto, estes registros mostram uma produção numerosa que não pode ser ignorada e serve para nos dar ideia de como se dava essa relação de apropriação.

Os estilos musicais ocidentais se transformam num espaço relativamente curto de tempo e às vezes tendências distintas convivem simultaneamente num mesmo período. É preciso considerar também que a Colônia acompanhava o estilo musical metropolitano com certo atraso de tempo, e, além da separação temporal, diferenças culturais e espaciais somavam-se às reproduções feitas no ultramar. Assim, mais uma vez, os estilos europeus também não eram inseridos de forma pura no Brasil.³¹

Na época da chegada dos portugueses no Brasil, o estilo predominante na Europa era o Renascimento. No entanto, os padres jesuítas também trouxeram o canto gregoriano³², de origem medieval. Já no último quartel do século XVIII o estilo musical predominante na Europa era o Classicismo, que vai de 1750 a 1830. Entretanto, é preciso considerar os diálogos com outros estilos. No caso da experiência musical mineira, por exemplo, o clássico não suplanta o barroco completamente, pelo contrário, no período do ciclo do ouro mineiro surgem designações como “Barroco Mineiro”, quando na Europa esse estilo já tinha cedido lugar ao Classicismo.³³

³⁰ CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. A Época Colonial: administração, economia, sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. t. 1. v 2. p. 152

³¹ BARROS, José D'Assunção. *op. cit.* p. 86

³² O canto gregoriano é um gênero de música vocal monofônica, de origem medieval, utilizada pelo ritual da liturgia católica romana. Também conhecido como cantochão, as principais características do canto gregoriano, são as melodias cantadas em uníssono, sem predominância de vozes, de ritmo livre, sem compasso, baseado apenas na acentuação e no fraseado; cantado "a capella", isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais e suas letras são em latim, tiradas, em sua grande maioria, dos textos bíblicos, sobretudo os salmos.

³³ BARROS, José D'Assunção. *op. cit.* p. 89. (Numa breve diferenciação entre Barroco e Clássico, Barros ressalta que o Barroco parte da unidade para depois elaborar a diversidade, já no estilo Clássico, parte-se da diversidade para assegurar uma unidade dos materiais que deram origem à obra. p.88)

Esses estilos convivem, portanto, uns com os outros, e com os estilos não-europeus que transitavam na Colônia, não permitindo que a análise do nosso passado musical seja feita pautada em uma única vertente.

Outro importante fator iniciado na sociedade colonial constitui-se numa chave fundamental para entendermos o processo de formação do quadro musical daquele período, especialmente o século XVIII: a miscigenação. Principalmente entre brancos e negros. O surgimento da figura do mulato se configura como um elemento importante para pensarmos o cenário musical da Colônia. Se considerarmos o *mecenato* próprio da cultura barroca europeia, notaremos que este modelo chega à América Portuguesa com suas adaptações. O músico, socialmente, era uma figura de status mediano, dependente do patrocínio de uma pessoa mais influente do que ele. Na Colônia, onde a população era majoritariamente composta por escravos, é especialmente a figura do mulato livre e pobre que vai desenvolver o papel desempenhado pelos músicos.³⁴

Francisco Curt Lange ao tratar do florescimento musical nas minas durante o Ciclo do Ouro, fala de um verdadeiro “mulatismo musical”, para ele “*O mulato de Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete.*”³⁵

José D’Assunção Barros também enfatiza essa intensa participação dos músicos mulatos na música colonial:

Alguns dos maiores músicos do período colonial são mulatos, mas a música que eles produzem é cem por cento europeia, ou pelo menos eurobrasileira. Esta grande linha de compositores e músicos mulatos vai culminar no século XVIII com Emérico Lobo de Mesquita – já quando o eixo cultural se desloca para as Minas Gerais – e na verdade continua além, atingindo o período do Vice-Reinado com o célebre Padre José Maurício.³⁶

Ao longo do período colonial podemos perceber que o eixo da produção musical vai se deslocando de acordo com as transformações econômicas e sociais pelas quais a Colônia vai passando. Se num primeiro momento, quando a economia centrava-se nos engenhos de açúcar do Nordeste, é notório o destaque de Pernambuco e da Bahia no cenário musical da Colônia, a

³⁴ CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. A Época Colonial: administração, economia, sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. t. 1. v 2.

³⁵ *id.*, *ibid.* p. 142.

³⁶ BARROS, José D’Assunção. *op. cit.* p. 95

seguir, quando tem início o ciclo do ouro, o florescimento musical em Minas passa a ser mais evidente, e por fim, com a chegada da corte lusitana no Rio de Janeiro, é a vez desta cidade conhecer seus anos de glória no âmbito musical. Essas afirmações, no entanto, não podem ser tomadas como uma verdade absoluta. Havia produção musical nos outros lugares, falamos apenas de uma maior confluência para os centros de poder. No caso do Rio de Janeiro, por exemplo, a Irmandade de Santa Cecília é criada em 1784, indicando a necessidade de criação de um espaço para suprir as necessidades do ofício de músico, e quem sabe o crescimento dessa atividade, no entanto, este período é anterior à chegada da corte lusitana. É inegável que este último fator trouxe mudanças importantes para o cenário musical do Rio de Janeiro, mas já havia uma produção musical sólida antes do acontecimento.

Durante o reinado de D. José I em Portugal, mais uma vez ocorreram diversas transformações estilísticas no âmbito musical, entre eles a forte presença de italianos ligados ao ofício da música.³⁷

Após o terremoto de 1755, o marquês de Pombal conduziu a reconstrução de Lisboa e não incluiu nem a Casa da Ópera nem a Capela Real e Patriarcal, símbolos do Poder absoluto. Essa reconstrução foi pautada num espírito mercantilista que tem sua expressão simbólica na transformação do Terreiro do Paço em Praça do Comércio, enquanto a corte passou a viver no subúrbio da Ajuda, afastada do centro econômico e social da capital do país.

A influencia italiana na música europeia e aqui em especial na música portuguesa, também conferiu transformações importantes na música religiosa produzida no século XVIII, com o adendo de que no caso do Brasil não podemos deixar de considerar as especificidades musicais locais que já explicitamos até aqui.

De acordo com o autor André Cardoso, todas essas mudanças são essenciais para que se entenda o que ocorreu com a música brasileira durante os fins do século XVIII e início do XIX.

O reinado de D. José I se caracterizou pela completa centralização e pelo predomínio do Estado sobre todas as instituições, incluindo a Igreja. [...]

O novo governo abraçou os ideais “esclarecidos” e racionalistas, consolidando a ópera como uma das principais atividades artísticas da aristocracia portuguesa.³⁸

³⁷ CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*; coordenador Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2008. p. 32

³⁸ *id.*, *ibid.*

Com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, de acordo com este autor, os músicos passam a ter além das igrejas, o teatro de ópera como local de trabalho, aumentando o fluxo de atividades musicais profanas. A partir disso, o Estado assume o papel de patrocinador e empregador na atuação profissional dos músicos, alterando as relações de trabalho.

Muito do que D. João VI formalizou no Rio de Janeiro estava dentro do processo reformador do Marquês de Pombal. Para Vasco Mariz, o príncipe regente era extremamente habilidoso no poder e realizou um governo tão reformador quanto o do marquês, só que menos violento.³⁹

O que nos interessa aqui é a sintetização da produção musical do fim do século XVIII e início do século XIX, dentro de um processo amplo de transição dos gostos e preferências musicais, para que possamos entender, principalmente, o papel e a importância de uma instituição como a Irmandade de Santa Cecília nesse contexto e o lugar social que o músico profissional, integrante da irmandade ocupa. No próximo capítulo tentaremos explicitar melhor essas questões.

³⁹ MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 20

Capítulo III – Ser músico profissional na sociedade colonial

3.1- Relativizando a noção de desclassificação social

Ao considerar o passado escravista brasileiro boa parte da historiografia via na sociedade colonial uma polarização pautada nas duas classes de maior visibilidade: senhores de terras e escravos.⁴⁰ Nesta análise, essas duas forças são vistas como os principais motores do processo histórico e as camadas intermediárias que compõem a sociedade são consideradas à margem desse sistema. O professor Ciro Flamarion Cardoso acerca deste assunto pontua que:

Não se negava, mas minimizava-se em forma decisiva a presença e a importância de outras relações de produção que não a escravidão de africanos e seus descendentes. Uma historiografia que refletia em última análise os interesses metropolitanos e os dos grupos dominantes coloniais e posteriormente imperiais – sempre obcecados com a *plantation* monocultora e exportadora, seja com a mineração de ouro e diamantes -, numa perspectiva simplificadora que já foi chamada de “obsessão plantacionista”, não vislumbrava a considerável complexidade econômico-social brasileira.⁴¹

Para além do binômio senhor/escravo, Cardoso procura chamar a atenção para uma numerosa população livre e pobre que integrava o sistema. Esta população, segundo a historiografia criticada por ele, era composta por desclassificados, porque possuir terras e escravos era o que classificava socialmente de acordo com essa perspectiva. A autora Laura de Mello e Souza, num estudo sobre os chamados “desclassificados” nas regiões mineradoras diz que:

⁴⁰ Tratam-se principalmente de estudos baseados na concepção de Caio Prado Jr. sobre a sociedade colonial em sua importante obra “Formação do Brasil Contemporâneo”, além do próprio trabalho deste autor que se configurou em referência para a historiografia brasileira.

⁴¹ CARDOSO, Ciro F.S. O trabalho na colônia. In: LINHARES, Maria Yedda. *História Geral do Brasil*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p.69

Ao contrário dos senhores e escravos, essa camada não possui estrutura social configurada, caracterizando-se pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório.⁴²

Esta visão um tanto empobrecedora da realidade colonial está basicamente pautada na concepção da colônia apenas como um mero desdobramento, ou complemento da metrópole. A mesma autora afirma que se partirmos da análise da estrutura econômica da colônia constatamos as condições que possibilitaram o surgimento desses desclassificados:

[...] nas linhas gerais, tratava-se de uma colônia de exploração voltada para a produção de gêneros tropicais, cuja comercialização favorecesse ao máximo a acumulação de capital nos centros hegemônicos europeus. Uma economia de bases tão frágeis, tão precárias, centrada na grande propriedade agrícola e na exploração em larga escala, estava fadada a arrastar consigo um grande número de indivíduos, constantemente afetados pelas flutuações e incertezas do mercado internacional. Ao mesmo tempo impedia que os desprovidos de cabedal tivessem acesso às fontes geradoras de riqueza.⁴³

Nesse sentido, o desclassificado, ou vadio - nos termos da autora, ocupava as funções que o escravo não podia ocupar, seja por desviar mão-de-obra da produção, afetando o sistema econômico, seja por arriscar a condição de cativo, como as funções de supervisão, policiamento, etc.

No entanto, Cardoso chama atenção para outros exemplos que, mesmo longe de querer anular o predomínio da escravidão negra e da *plantation* típica, busca relativizar as noções de desclassificação, ampliando a partir de outras análises historiográficas o enfoque da realidade colonial. No caso de Minas Gerais, por exemplo, nota-se que mesmo no auge da mineração havia uma estrutura agrária diversificada, com espaço para a produção camponesa.

Para o autor há uma categoria geral predominante no mundo colonial: “o *trabalho compulsório*”, e embora a escravidão seja a representante mais importante dessa categoria, ela não é a única.⁴⁴

⁴² MELLO e SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ªed. 1985. p. 63

⁴³ MELLO e SOUZA, Laura de. *op.cit.* p. 61-62

⁴⁴ CARDOSO, Ciro F. S. *op. cit.* p.72

Outro elemento que não pode ser deixado de fora da análise dessa sociedade é a vida urbana que a partir do setecentos começou a ganhar importância. De acordo com Ciro Cardoso, o desenvolvimento de uma zona urbana considerável no século XVIII foi fruto da mineração. As zonas mineradoras e o Rio de Janeiro, que servia como porto de abastecimento e escoamento das minas começaram a ganhar crescimento e importância em sua vertente urbana naquele momento.⁴⁵ Dessa forma, este incremento da vida urbana serve para conferir maior complexidade à dinâmica da organização social para além daquela considerada no sistema das *plantations*.

Nosso objetivo aqui é o de tentar perceber o lugar do músico profissional na sociedade colonial. O indivíduo que ingressava na irmandade de Santa Cecília com interesses profissionais não era um escravo, mas também não temos elementos para pensar que era um senhor de escravos ligado às *plantations* ou à mineração. Este tipo social – o músico – está inserido numa camada intermediária da sociedade colonial, especialmente na vida urbana.

No caso de Minas Gerais, Francisco Curt Lange chama atenção para o “mulatismo musical” que se forma em torno da profissão de músico, estudo semelhante não foi feito no Rio de Janeiro para atestar ou negar uma coincidência de casos. No entanto, com a maioria da população sendo composta por negros e mestiços, não é difícil ou absurdo pensar que essa gente pobre e livre que compõe as camadas intermediárias da sociedade como o músico, é mestiça em sua maioria.

O caso do Padre José Maurício Nunes Garcia é um exemplo emblemático nesse sentido. Sua assinatura aparece na ata de fundação da Irmandade de Santa Cecília em 1784, o que pressupõe seu papel de músico profissional tendo ainda 17 anos de idade. José Maurício era mulato, e segundo a musicóloga Cleofe Person de Mattos, ele foi dispensado do defeito de cor e ordenado padre em 1792, ou seja, após o seu ingresso na confraria.⁴⁶

O desenvolvimento da música religiosa na colônia, bem como a forte presença das irmandades promovendo esta prática, conferia ao músico um papel de importância singular dentro da sociedade, afastando de si a condição de vagabundo ou vadio. No entanto o músico não estava no topo da hierarquia social e era sujeito às mudanças de estilos e gostos da boa sociedade.

⁴⁵ CARDOSO, Ciro F. S. *op. cit.* p. 83

⁴⁶ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. p.43

André Cardoso afirma que as principais instituições responsáveis pela profissionalização musical da colônia eram as irmandades, formada por leigos, profissionais liberais. Diferentemente da metrópole portuguesa, o poder público colonial não mantinha o patrocínio das atividades musicais, “*não existiam músicos funcionários públicos*”.⁴⁷ O controle do ofício também não se dava pela Igreja. Embora as atividades musicais transitassem em grande parte em torno das funções religiosas, elas são essencialmente laicas, contando, no máximo, com a participação do clero secular.

Alguns músicos tiveram destaque na atividade musical do Rio de Janeiro, mas não podemos generalizar o sucesso de determinados indivíduos para a totalidade da corporação. Os músicos não estavam fadados ao sucesso econômico, e muito menos a fazerem parte de uma elite social apenas por serem músicos profissionais. Seu desempenho se configura a partir de um conjunto de elementos que confere uma complexidade muito maior ao processo.

Vemos na trajetória do padre José Maurício uma luta constante para afirmar seu papel numa sociedade profundamente hierarquizada, onde a cor e principalmente a condição social eram elementos fundamentais para a inserção social do indivíduo. Baseados na figura do padre tentaremos esboçar o lugar social do músico profissional na Colônia.

3.2- Padre José Maurício Nunes Garcia

Membro ativo da Irmandade de Santa Cecília, atuando como regente de coro e de orquestra da associação à época da estadia da corte lusitana no Rio, o padre José Maurício, de acordo com André Cardoso, ministrava o curso de música mais famoso do Rio de Janeiro, frequentado por algumas figuras que se tornarão mais tarde músicos de grande expressividade no século XIX, como Francisco Manoel da Silva que durante o Segundo Reinado brasileiro inicia o ensino institucionalizado da música a partir da criação do Conservatório de Música na cidade.⁴⁸ José Maurício desempenhará um papel de suma importância nas atividades musicais do Rio de Janeiro.

Combinar a ordenação religiosa com o ingresso em uma irmandade era talvez a melhor forma do músico mulato alcançar projeção numa sociedade onde o berço, o nascimento confere posição social aos indivíduos.⁴⁹ O padre José Maurício optou por este

⁴⁷ CARDOSO, André. *op. cit.* p.39

⁴⁸ CARDOSO, André. *op. cit.* p. 127

⁴⁹ BARROS, José D'Assunção. *op. cit.* p.109

caminho. Após ser ordenado padre e já fazer parte da Irmandade de Santa Cecília, conseguiu tornar-se mestre de capela da Sé Catedral no Rio de Janeiro.

As obras de José Maurício eram em sua maior parte destinadas aos conjuntos da catedral, no entanto, ele também compunha para as festas de santo, principalmente das irmandades do qual fazia parte. Há também o registro de algumas poucas composições profanas, de acordo com André Cardoso há dados para pensar que compôs uma obra para um espetáculo cênico não vinculado à catedral.⁵⁰

O período que viveu José Maurício configura-se como um momento de transição dos gostos e preferências musicais da corte. O historiador José de Assunção Barros nos fala acerca das mudanças que sofreu o estilo musical do padre principalmente após a chegada da Corte Portuguesa e do seu rival, o músico Marcos Portugal.

No que se refere ao estilo composicional do Padre José Maurício, nota-se uma espécie de ruptura entre as obras da primeira fase, sóbrias e de uma simplicidade de cativante beleza – onde a nitidez melódica é acompanhada por um comedimento desprovido de arroubos individualistas – e as obras da fase posterior à chegada no Brasil de Marcos Portugal (1811), carregada de efeitos calculados e de uma retórica marcada por ornamentações desnecessárias.⁵¹

O padre José Maurício exercia um certo prestígio no meio profissional que estava inserido, mas acabou ocupando, de certa forma, um papel secundário como mestre da Capela Real, a partir de 1811, quando Marcos Portugal também se torna mestre de capela.

Isto nos mostra a forma necessária ao músico profissional de se relacionar com aqueles a quem serviam com o produto de seu trabalho. O processo de italianização tardia que se acentuou na colônia com a chegada da corte, conferiu transformações importantes ao ofício musical da cidade. Vasco Mariz nos chama atenção para o fato de que aquele era um momento de transição onde a música litúrgica subordinou-se à orientação da música napolitana. Um processo iniciado com D. José I e consolidado por D. João VI no Rio de Janeiro a partir de 1808. Há certa tolerância quanto a isso pelas autoridades eclesiásticas porque as igrejas voltam a ficar cheias com as óperas após os abalos provocados pelo

⁵⁰ CARDOSO, André. *op. cit.* p.77-78

⁵¹ BARROS, José D'Assunção. *op. cit.* pp. 111-112

anticlericalismo liberal pombalino. No entanto, uma parte conservadora ainda se indigna com este fato.⁵²

A chegada do músico português Marcos Portugal no Rio de Janeiro no momento da transmigração da Corte põe em xeque a notoriedade de José Maurício, talvez por aquele corresponder muito mais aos anseios artísticos cortesãos do que este último. A diferença entre os estilos dos dois mestres era notória e acerca dela o autor Ayres de Andrade elucida:

A música de Marcos Portugal tinha de agradar mais. Prestava-se à virtuosidade vocal, que era o regalo para os ouvidos do público da época, habituado a freqüentar o teatro lírico, que não podia dispensar. As composições de José Maurício não tinham nada disso. Sua grande força estava na grande massa coral, e esta é uma agente de expressão musical que, por sua própria natureza, é rebelde a piruetas vocais. Por isso a música do padre-mestre há de ter parecido demasiado simplória.⁵³

Notamos que o papel relativamente subalterno que José Maurício assume após a chegada de Marcos Portugal se configura como expressão de uma época onde o poder de uma elite cortesã ainda se faz presente. No espaço da capela real o padre-mestre mulato tem seu papel de importância, mas está condicionado ao gosto da elite.

De outro modo, é importante salientar que José Maurício mantinha-se em evidência fora do espaço estrito da capela real, principalmente em eventos promovidos pela irmandade de Santa Cecília, como na apresentação pela primeira vez na cidade da missa de “Réquiem”, de Mozart, na igreja de N. Sr^a. do Parto, sede da irmandade.⁵⁴

Resta-nos, futuramente, um estudo mais delimitado e aprofundado do tema para resolver esses embates que rondam a figura do padre mestre, e quiçá dos músicos em geral, partindo, talvez, de uma matriz mais ampla de análise do que o estudo apenas da própria pessoa do padre, dando maior atenção às demais esferas da vida social que ele fazia parte.

3.3- O músico na construção da sociedade colonial

⁵² MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

⁵³ ANDRADE, Ayres. *apud*. MARIZ, Vasco. *op. cit.* p.37

⁵⁴ MARIZ, Vasco. *op. cit.* p.36

Uma de nossas pretensões futuras dando prosseguimento à pesquisa iniciada com este trabalho é tentar entender o papel social do músico na colônia a partir dos vestígios deixados por esses próprios atores sociais. Nesse sentido, o padre José Maurício se configura numa peça importante, por isso consideramos válido inserir essa breve análise sobre sua trajetória aqui. No entanto, é evidente que ele foi um músico de notoriedade, ocupando, talvez, um lugar não tão comum se comparado aos demais músicos, sendo assim, ainda se faz necessário um levantamento mais meticuloso de fontes para uma análise que privilegie não apenas figuras de notoriedade como o padre José Maurício, mas que também busque trazer à luz a presença significativa de outros personagens que compõem o cenário musical da colônia, e que acabaram não conseguindo grande notoriedade individual, mas se vistos mais de perto podem fornecer dados importantes para a construção do conhecimento sobre um passado colonial comum, que neste trabalho, pretende ser apreendido por meio do campo musical.

Durante a construção deste trabalho conseguimos perceber uma certa “versatilidade” característica ao profissional músico. Os músicos serviam aos eventos mais variados possíveis na cidade do Rio de Janeiro. Para citar apenas alguns exemplos vemos sua presença em eventos de caráter fúnebre, de devoção, e de dever cívico, numa prática corriqueira de seu ofício, cabendo à irmandade a organização e execução do trabalho de seus profissionais nesses momentos e em muitos outros. Percebemos aí a inserção do músico na sociedade colonial escravista fora do lugar estrito de cativo ou de senhor, mas com outro papel definido e público.

A música servia tanto à exaltação da monarquia e à liturgia da Igreja, quanto à animação dos festejos particulares. É notória, por exemplo, a presença do músico profissional nos eventos de afirmação do regime monárquico e da origem lusitana da colônia. Os nascimentos e casamentos de príncipes e princesas eram comemorados em solo brasileiro com grande fervor, mesmo antes da transferência da corte para a colônia. No entanto, o ofício de músico era desvinculado de um contexto puramente artístico, era destinado a propósitos específicos, a música produzida nos festejos e eventos da cidade assumiu o papel de uma arte funcional.⁵⁵ Ao olhar para o músico profissional, partindo desse contexto, o percebemos como

⁵⁵ MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002

parte de um conjunto que se traduz num período histórico, numa época, indo além da especificidade de um ator social individual.

Estas afirmações carecem de estudo mais aprofundado e de uma análise mais detida para a construção nítida da figura do músico profissional colonial. Importantes lacunas já foram preenchidas, mas ainda há outras que carecem de maior aprofundamento, cremos que este é um primeiro passo para que abordagens mais elaboradas sejam feitas.

Conclusão

Ao desenvolver este trabalho notamos que a música é um elemento que oferece inúmeros caminhos para a abordagem histórica. Neste momento optamos pelo estudo de um espaço institucional e profissional de construção musical, com enfoque na figura do músico, mas temos ciência de que inúmeros outros caminhos poderiam ter sido tomados partindo do mesmo elemento de pesquisa.

Ainda nos falta o conhecimento necessário para iniciar uma análise histórica da música considerando as obras materiais dos músicos, ou seja, um trabalho desenvolvido a partir da análise das partituras e documentos mais técnicos deixados por esses atores sociais. No entanto, não podemos menosprezar o papel de relevância que a Irmandade de Santa Cecília se constitui no estudo da música colonial, e desta última para a análise da sociedade colonial como um todo.

O que tentamos aqui foi inserir a Irmandade de Santa Cecília no conjunto da sociedade colonial, com o intuito de mostrar as práticas e o funcionamento de uma pequena parte dos elementos que ajudavam a configurar este grande complexo que chamamos de Brasil-Colônia. cremos que por meio da música temos importantes dados para pensar o passado colonial brasileiro.

O estudo da Irmandade de Santa Cecília nos fornece diversos elementos que compõem a sociedade colonial. Podemos pensá-la como associação religiosa leiga e como espaço de profissionalização musical, não esquecendo dos tipos sociais que emergem dessa instituição e da obra que produzem. Analisar todos esses pontos em conjunto nos ajuda a compor uma parte da nossa história e a produzir historiografia sobre o tema, preenchendo as lacunas ainda existentes.

A irmandade de músicos é um tema especial porque mesmo refletindo práticas comuns presentes em quase todas as associações de origem leiga do período, apresenta especificidades em relação às demais. Sendo a música um elemento essencial de sociabilidade presente nos acontecimentos que agitam a vida cotidiana, cabia à irmandade de Santa Cecília a responsabilidade de organizar e controlar as atividades musicais – ao menos as institucionalizadas – por meio dos profissionais da música. Dessa forma, além do seu funcionamento interno e da sua dinâmica própria de atividades, a irmandade servia, de maneira mais sólida a diversos segmentos sociais. Além disso temos uma gama de questões

relativas ao ofício de músico propriamente, até que ponto a Irmandade controlava efetivamente o tipo de obra executada por seus oficiais? Quem eram esses indivíduos que compunham os quadros da irmandade, qual a sua condição social e seu papel na sociedade e como a irmandade contribuía para a consolidação deste papel? Estes são questionamentos que não esgotamos aqui, mas trazê-los para o debate é importante no sentido de fomentar as futuras pesquisas relativas ao tema. As pretensões para a pós-graduação tornam-se férteis, nesse sentido, porque será onde poderemos desenvolver com maior cuidado e de forma mais direcionada o que foi feito no TCC. Dessa forma, este trabalho fica como um primeiro passo, ou um convite para o possível retorno à temática, com a intenção de acrescentar maior colaboração de nossa parte.

Referências Bibliográficas

- 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. Vol.I-II.
- BARROS, José D'Assunção. *Raízes da Música Brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil*. São Paulo: Huicitec, 2011.
- BICALHO, Maria Fernanda. *A cidade e o Império; o Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BORGES, Célia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário; devoção e solidariedade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005. v. 1.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. Sociabilidade religiosa laica: as irmandades. In: CHAUDHURI, Kirti (dir.). *História da Expansão Portuguesa*, vol. III, O Brasil na Balança do Império (1697-808), Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, pp. 352-371.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*; coordenador Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2008.
- CARDOSO, Ciro F.S. O trabalho na colônia. In: LINHARES, Maria Yedda. *História Geral do Brasil*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. v. II. t. I. p. 138-162.
- FALCON, Francisco. *A Época Pombalina: política econômica e monarquia ilustrada*. São Paulo: Ática, 1982.
- GONÇALVES, Lopes. "As Corporações e as Bandeiras de Ofícios". in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. v. 206. p.171-191.
- HESPANHA, António Manuel e XAVIER, Ângela Barreto. "A representação da sociedade e do poder" in: *História de Portugal*. Lisboa: Estampa: 1994, v-4.
- KANTOR, Íris (org). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp/Fapesp/ Imprensa Oficial, 2001.

- MARTINS, Mônica de Souza N. *Entre a cruz e o capital: As corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família Real*, (1808 – 1824). Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.
- MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002
- NADALIN, Sérgio Odilon. *A população no passado colonial brasileiro: mobilidade versus estabilidade*. In: TOPOI, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 222-275. Disponível em http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/Topoi%2007/topoi7a2.pdf
- NEVES, Guilherme Pereira das. *E receberá mercê; a Mesa de consciência e ordens e o clero secular no Brasil*. 1808-1828. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.
- REID, Dylan. *The Virgin and Saint Cecilia: Music and the Confraternal Puys of Rouen*. In: *Confraternitas*. Volume 8, No. 2, 1997. Disponível em: <https://fiq.ischool.utoronto.ca/index.php/confrat/article/view/13376/10259>
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- RUSSEL-WOOD, A.J.R. *Fidalgos e Filantropos – A Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550 – 1775*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.
- SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MELLO e SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ªed. 1985.
- VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil colonial. 1500 – 1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

Documentos:

ARQUIVO NACIONAL. *Mesa de Consciência e Ordens*. Códice 26, vol 8. p.36. nº 979

ARQUIVO NACIONAL. *Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é*

Protetor o Ill^{mo}. Sr. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro. Códice 64, vol. 20. Rio de Janeiro, 1784.