

Comunicações

Cores e Sons, entre o Sacro e o Profano: sujeitos, lugares e práticas da música no Recife (Séculos XVIII-XIX)

Luiz Domingos do Nascimento Neto¹

Resumo

Pretendemos aqui apresentar um panorama, circunscrito à prática musical experienciada pelos sujeitos nos âmbitos da música sacra e profana, sejam elas profissionais, ou mesmo espontânea em seus momentos de trabalho e sociabilidade no Recife na passagem dos setecentos para o XIX. O caminho percorrido na elaboração deste texto considerou a problematização das iconografias de Debret que retratam aspectos das atividades musicais a luz de relatos de cronistas e viajantes e fontes manuscritas pertencentes a algumas irmandades do Recife. Aqui os sujeitos praticantes da música serão nosso foco, o que nos permitirá vislumbrar as cenas sonoras da cidade, percebendo os campos de atuação da categoria estudada, e seus modos de fazer e formas de viver a partir da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Músicos, prática musical, Recife, séculos XVIII e XIX.

Iniciamos esse texto discorrendo sobre a presença sonora nas festas essencialmente religiosas ocorridas nos centros urbanos coloniais na virada do XVIII, dando um enfoque especial ao Recife, cujo fausto e esplendor de suas celebrações religiosas mereceram destaque, sendo registradas parcialmente sob a pena de cronistas e viajantes. A frequência destas festas *saltava aos olhos*, que durante o ano contamos com cerca de 30 (trinta) dias santos fixos além dos domingos e os dias festivos dos oragos de cada paróquia que deveriam ser celebra-

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
Email: professorluizdnn@gmail

- VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Feitas e Ordenadas pelo Ilustríssimo, e Reverendíssimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Majestade, Propostas e Aceitas em Sinodo Diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007. Livro II. Título: XII . nº 373-376.

dos pela Igreja.² É certo que nem todos esses dias contavam com festas ou missas específicas nas vilas coloniais, mas as possibilidades de atualização dos músicos nesses espaços eram bastante variadas por serem estes eventos até o início do século XIX o principal momento de sociabilidade em lugares como o Recife. Estas celebrações eram divididas em dois momentos essenciais: *a missa e a procissão*; momentos cujos aspectos que tangem as atividades dos músicos serão discutidos.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707 afirma que a missa consiste em *no verdadeiro, real, e único sacrifício, que tem a Igreja Católica*,³ momento da celebração do *Mystério da Eucharistia*, ritual que amalgama os sentidos da vida, morte e ressurreição de Cristo para o perdão dos pecados. Cerimônia liturgicamente marcada por um gesto específico que legitima o poder espiritual da instituição diante dos fiéis e transmite um caráter pedagógico que instrui o espectador e o insere como parte do todo que a eucaristia representa. A performance durante a celebração tenta canalizar de forma simbólica o sujeito a ser participante do corpo e do sangue de Cristo; de seu sofrimento e de seu triunfo sob a morte. O comerciante francês L. F. de Tollenare teve a oportunidade de acompanhar no Recife em 1817 aspectos sonoros de uma celebração religiosa completa, com missa e procissão. Segundo o viajante:

Entre os portugueses, o culto religioso não tem nenhuma aparência severa; os ofícios são executados com acompanhamento de música um pouco mundana: as decorações, as flores, as guirlandas, as procissões dão às cerimônias um aspecto de festa ao qual o povo corre como ao espetáculo; soltam-se foguetes nos atos importantes na missa: vi no momento do *Glória in excelsis* executar uma música de um caráter angélico, e lançar, da nave flores sobre os fiéis reunidos. Este lance teatral produziu um efeito muito lindo. Durante o dia da festa as músicas dos regimentos executaram marchas e fanfarras; a intervalos soltam-se...⁴

Tollenare talvez tenha estranhado a ausência de uma atmosfera mais comedida e introspectiva de uma prática católica européia, principalmente ibérica difundida pelos ditames tridentinos. Antes encontrou um ambiente idílico, de

³ Idem, Título I, nº325.

⁴ TOLLENARE, L. F. *Notas Dominicais*: tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818. 2ª Ed. Recife: Edupe, 2011. pp. 121.

beleza estética cativante, envolvendo o narrador num encantamento dionisíaco. Mas o que nos chama a atenção sobre suas impressões são as perspectivas sobre a música executada na festa. Parafraseando Joaquín Pena e Higinio Anglés, Paulo Castagna aponta que em Portugal, Espanha e seus domínios entre os séculos XVII e XIX houve tendência como prática geral compositores adotarem a missa instrumental, paralelamente às escritas para o solista,⁵ sendo essas composições, em grande parte, em *estilo antigo*.⁶ Porém a discrição de Tollenare é categórica em afirmar que a música *é um pouco mundana*, o que nos leva a cogitar, que estamos diante do “*estilo moderno*” que já se enraíza entre os compositores locais do Recife oitocentista. Inúmeros documentos e relatos têm dado conta dessa presença musical nas atividades promovidas pelas irmandades religiosas, que segundo Paulo Castagna se intensificaram ao longo do XVIII com o advento da urbanização gerada pela exploração aurífera⁷ e intenso fluxo comercial em zonas portuárias, como o Recife. Sabe-se que as missas cantadas poderiam ser executadas nas formas de monodia gregoriana ou polifônicas. O primeiro, também chamado de cantochão por uma tradição ibérica,⁸ era realizado por um grupo de coristas, que estavam sob a responsabilidade de um cantor, nomeado posteriormente de *chanfre* nas catedrais⁹ que em alguns casos necessariamente, não era um clérigo, o que de fato acontecia em igrejas paroquiais ligadas a alguma irmandade, como o caso de Angelo Custódio, irmão de Santa Cecília do Recife, que atuava na Igreja de São José do Ribamar nesta função em 1783.¹⁰ Entretanto, exis-

⁵ CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo. FFCL/USP, 2000. p. 384. (Tese de Doutorado)

⁶ Categoria estilística cujas obras foram produzidas e/ou copiadas nos séculos XVIII e XIX, e tem por característica principal exibir a manutenção de técnicas composicionais originárias da música renascentista européia do século XVI); esta categoria contrasta com as das obras em estilo moderno do mesmo período, que utilizam técnicas originárias da ópera, do madrigal e da música instrumental profana que no Brasil se consolida em meados do XIX. Ver: Idem.

⁷ Idem, ibidem, p. 189.

⁸ Candé afirma que cantochão e canto plano é o conjunto em latim da liturgia cristã ocidental, ao longo do XVIII nomeara de forma errônea toda a música monódica pautada no canto gregoriano. CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pp. 198. v. I.

⁹ POLASTRE, Cláudia Aparecida. *A música na cidade de São Paulo, 1765-1822*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. pp. 65-67. (Tese de Doutorado)

¹⁰ *Ao que se pagou a muzica que cantou Angelo Custódio...10,000. Livro de receitas e despesas da Irmandade de São José do Ribamar (1735-1784)*. fl.90.

tiam casos que seguiam a regra, como na Matriz do Santíssimo Sacramento do Recife, onde encontramos um gasto 2\$700 réis na “encadernação do livro de cantochão” em 1797,¹¹ provavelmente usado pelo coro de 11(onze) padres que cantaram o ofício de Natal do mesmo ano, e receberam 640 réis cada.¹²

Já a polifonia foi inicialmente denominada como canto de órgão também por uma tradição ibérica, devido à frequência deste instrumento, sendo marca constante em catedrais, mas também em pequenas igrejas relacionadas a corporações de ofício. São José do Ribamar é um exemplo disto, a irmandade que reunia os artesãos carpinteiros, marceneiros, pedreiros e tanoeiros¹³ não poupava esforços para obter música polifônica na festa de seu orago, para isso em 1782 pagaram *quatro pretos que conduzirão o organo para a igreja e levarão outra vez a seu dono*.¹⁴ Segundo Jaime Diniz, a prática polifônica é bastante antiga nas cerimônias religiosas no Novo Mundo, remontam o século XVI, sendo criado por alvará régio de 9 de setembro de 1559, o cargo de organista para a Sé de Salvador,¹⁵ o que se dissemina ao longo do tempo para outras dioceses da América Portuguesa e fomenta a difusão do ofício de organeiro.¹⁶ Em Recife, Holler aponta para a presença de um órgão sendo arrematado em 1774 como espólio dos bens da ordem jesuíta em Recife, pertencente ao colégio desta mesma cida-

¹¹ *Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife (1791-1809)*.fl. 61

¹² *Idem*. fl. 67.

¹³ Para um maior entendimento sobre esta agremiação, indicamos: SILVA, Henrique Nelson da. *Trabalhadores de São José: artesão do Recife no século XVIII*. Recife: UFPE, 2010. (Dissertação de Mestrado)

¹⁴ *Livro de receitas e despesas da Irmandade de São José do Ribamar (1735-1784)*. fl.82.

¹⁵ DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Organistas da Bahia 1750-1850*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986. p. 17.

¹⁶ Jaime Diniz nos dá conta da atuação de Agostinho Rodrigues Leite nos idos de 1770, famigerado organeiro residente na freguesia de São Pedro Gonçalves, que repassa seu saber na fabricação de instrumentos a seu filho Salvador Francisco Leite que constrói fama como músico e fabricante em Recife e Salvador. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1971. p. 151-152. v. I.

de.¹⁷ Já os irmãos do Santíssimo registram no dia 20 de maio de 1798 a saída de 400 réis para o *conserto do orgum*,¹⁸ provavelmente para a realização do *Corpus Christi* no mês subsequente. Vejamos a tabela abaixo que demonstra um momento da trajetória deste ofício dentro do Santíssimo Sacramento do Recife:

Tabela 1 - Gastos anuais com organista da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Recife (1791-1798)¹⁹

ANO	ORGANISTA	QUANTIA ANUAL
1791	Henrique José Brainer (filho)	15,000
1792	Henrique José Brainer (filho)	18,000
1793	Henrique José Brainer (filho)	20, 490
1794	Nenhum registro	X
1795	Henrique José Brainer (filho)	20,490
1796	Não citado	22,249
1797	Frei José do Sacramento	22,240
1798	Joaquim Bernardes	1,960

Ainda no Santíssimo Sacramento, entre os anos de 1791-1795 o irmão Henrique José Brainer, homem de negócio e rico proprietário de escravos da

¹⁷ HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 89.

¹⁸ *Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife (1791-1809)*. fl. 68.

¹⁹ *Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife (1791-1809)*.fl. 2-69.

freguesia de Santo Antônio do Recife,²⁰ recebe o pagamento pelo serviço musical regularmente em nome de seu filho, demonstrando que o ofício de organista foi apropriado por setores emergentes da sociedade. Finalmente, a larga utilização do instrumento viabilizou a multiplicação de profissionais especializados²¹ em sua execução que se distinguiam em relação aos músicos aprendizes ou profissionais que atuavam nas igrejas sobre a regência de um mestre de capela. Mas o que parece, segundo os dados, dentro do Santíssimo do Recife, a posição de organista foi declinando rapidamente, desaparecendo dos registros em 1799, provavelmente, sendo substituído pelo mestre de capela, profissional que dentro de uma hierarquia inerente a arte da música que merece algumas considerações.

Nas palavras de Cleofe Person de Mattos, o ofício de mestre de capela se constituiu numa das mais antigas atividades artísticas desempenhadas no Brasil, que já dá sinais no século XVI, ainda no processo de ocupação do território da América Portuguesa. Segundo a estudiosa, entre os primeiros a assumir esse cargo estaria Francisco de Vaccas, músico que habilidosamente requisita o hábito religioso para se inserir na Sé de Salvador, até então administrada pelo infelizmente D. Pero Fernandes Sardinha.²² Com o passar dos anos, o hábito religioso não se configurou mais como um pré-requisito para o cargo, sendo desempe-

²⁰ O referido irmão é possuidor de alguns imóveis e de cerca de 12 (doze) escravos que se dividem entre tarefas de casa e do sítio. Brainer também aparece constantemente sendo pago pelo comércio de cera que mantinha com o Santíssimo demonstrando mais uma atividade desenvolvida pela família, mas executada pela sua escravaria, além de estar apadrinhando uma série de batismos e casamento na freguesia. A atuação de seu filho como organista aqui é vista como mais um mecanismo de articulação social mobilizado pelo comerciante para amealhar seu patrimônio e reafirma seu poder como senhor de negócios, mesmo de grosso trato. SILVA, Gian Carlo de Melo. Pai zeloso, cristão e senhor de escravos: o caso de José Henrique Pereira Brainer: Pernambuco, limiar dos séculos XVIII e XIX. In: ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. RIBEIRO, Marília de Azambuja. SILVA, Gian Carlo de Melo. (Orgs.). *Cultura e sociabilidades no Mundo Atlântico*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2012. pp. 339-347.

²¹ Segundo Jaime Diniz: “Esse músicos tinham a obrigação de suprir a falta de um diretor ou mestre de capela, sobretudo nas chamadas *Missas de Verso*”. Sendo assim, os organistas se transformavam em alternativas para suprir a ausência de orquestras, seja por falta de profissionais disponíveis, ou porque o contratante não possui o cabedal para arcar com as despesas da música de um mestre de capela e seus subordinados. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Organistas da Bahia 1750-1850...Op. Cit.*, p. 23.

²² MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático de obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, 1970. p. 29.

nhado por sujeitos leigos, porém com fortes vínculos com a Igreja, como é o caso de Jerônimo Coelho de Carvalho.²³ Segundo Paulo Castagna, os mestres eram nomeados pelo bispo, e estava sob sua incumbência arregimentar e pagar músicos para servir, sob suas orientações nas catedrais e matrizes das vilas coloniais,²⁴ eximindo de qualquer ônus os contratantes diretos do serviço, que em sua maior parte eram as irmandades, tais como o Santíssimo. Um documento posterior ao período estudado nos dá conta das atribuições do mestre de capela que estivesse a serviço do Santíssimo de Santo Antônio. Entre outras disposições, o documento afirma que:

Artigo 130: O Professor da música escolhido para o emprego de Mestre de Capela será muito perito em tal arte. As suas obrigações são: - 1.º fazer executar em qualquer atos religiosos da Irmandade peças musicais a contento da Mesa – 2.º escolher os melhores professores para seu perfeito desempenho.

Artigo 131. A mesa celebrará com o Mestre de Capela contrato acerca do pagamento da música das missas de quintas feiras: respectivamente, porém, ao da música de qualquer um outro ato, será o que entre ambos se convençionar.

§ Único. O Mestre de Capela será obrigado a apresentar sempre em qualquer ato festivo ou fúnebre da Irmandade a orquestra indispensável, sendo previamente avisado.²⁵

²³ Natural do Recife, nascido por volta de 1752, de pais ignorados, Jerônimo Coelho de Carvalho, se destaca não apenas pelo seu dom artístico, mas também por ser branco, algo excepcional para Jaime Diniz que aponta a grande quantidade de músicos mulatos atuante na cidade e em suas cercanias durante todo o século XVIII. Cogita-se que ele tenha sido pupilo do célebre pernambucano (parafraseando o memorialista Francisco Pereira da Costa), Luiz Alvares Pinto, porém sem documentação que comprove. Morador do bairro da Boa Vista, arrabalde povoado, por escravos e libertos, além de brancos e mestiços pobres que, em sua maioria, desempenhavam funções comerciais ou prestação de serviços em Santo Antônio ou na zona portuária. Era casado com Úrsula Maria do Carmo e, pai de dois filhos que lhe restariam como companhia após a morte de sua esposa por volta de 1814. Tem sua morte anunciada por certidão de óbito em 23 de fevereiro de 1832, morto por febre amalinada, deixando seus filhos como herdeiros de bens de raiz e móveis. Diniz, Músicos. DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado... Op. Cit.*, pp. 87-90. v. I.

²⁴ CASTAGNA, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁵ *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Antônio do Recife (1868)*. fl. 28.

Logo, foi atribuído ao mestre de capela catedralício quanto ao paroquial à fiscalização da prática musical religiosa, através dos “papéis de música”. Pelo que podemos perceber no caso da referida irmandade, ainda havia o crivo da mesa regedora que acompanhava o que se tocava e o que se ouvia sob o teto da igreja. Esse controle objetivava, provavelmente, confirmar a utilização de textos e músicas próprios a cada liturgia, bem como o de se evitar a utilização de composições profanas junto aos ofícios divinos. Sendo assim, apenas “*antífonas, salmos, binos, graduais e as mais que se cantem na ordem da reza do Ofício Divino e Missa*”²⁶ poderiam ser acompanhadas por instrumentos necessários prescritos no termo de contrato. Todo esse cuidado visava evitar heterodoxias litúrgicas, como por exemplo: a invasão dos contemporâneos lundus nos momentos festivos, tão presentes tanto nos arruados na cidade, como nos salões das elites urbanas,²⁷ observados provavelmente, pelo viajante francês supracitado.

Mesmo subordinado a mesa, o mestre de capela dispunha de certo poder. Podia autorizar ou proibir a atuação de outras orquestras nas catedrais, matrizes e igrejas circunscritas à região de sua provisão. Por exemplo, o próprio Jerônimo Coelho de Carvalho ao celebrar um contrato de prestação de serviços musicais no ano 1794 com o Santíssimo, exige “*que não pudesse ser admitido outro ainda que se obrigasse a fazer as mesmas funções por menor preço*”,²⁸ revelando o seu poder de negociação, fruto do prestígio do músico diante das elites recifenses. Ainda o mestre de capela também podia cantar ou tocar em conjuntos de outras igrejas, sem que para isso tivesse que dar satisfações aos restantes dos músicos. A possibilidade do exercício de um poder horizontal proporcionava ao mestre de capela distinção no cenário de sua arte. Ademais, podendo este transitar entre diversos círculos de sociabilidade da vida urbana colonial, eram criadas possibilidades de amealhar sua subsistência e de se fazer distinto diante de seus pares.

Entre as atividades praticadas do mestre de capela e de seus músicos, destacamos a execução de *Te Deum* em determinadas ocasiões. O *Te Deum Laudamus* era um hino de louvor e de solene ação de graças solicitado em acontecimentos sociais importantes, geralmente, acompanhado com badalos de sino e

²⁶ Idem, p. 9.

²⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil – canto, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. pp. 45-68.

²⁸ Termo de ajuste da Música para as Missas das quintas feiras, e o mais que nele se declara. *Livro de Termo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de santo Antônio do Recife (1791-1837)*. fl. 25.

rojões de foguetes. Em termos estéticos, o *Te Deum* apresenta certa especificidade já que ao contrário de outros hinos de louvor seu texto não está descrito em versos, mas em prosa divididas em versículos²⁹ cantados alternadamente pelo celebrante e pelo coro.³⁰ Todos eram convidados a participarem do *Te Deum* cantado que em termos econômicos demandava um gasto relevante visto que era necessária uma orquestra. A execução deste hino, geralmente, compunha a pompa das grandes celebrações conferindo importância ao homenageado que poderia tanto ser um santo da Igreja como uma autoridade, como o que o foi entoado em homenagem à chegada do príncipe regente D. João e a família real à Corte do Rio de Janeiro, a mando da Câmara do Recife em 22 de abril de 1808.³¹

Efetivamente todas as celebrações religiosas aos oragos da Igreja Católica na América portuguesa, contavam com missas, principalmente quando aí atuavam as irmandades, porém nem todas contavam com a solenidade das procissões, que acima de tudo indicavam a sacralização dos espaços públicos através da passagem pelas ruas e becos das cidades os ícones do sagrado transportados pelos fiéis. As Constituições Primeiras dizem que a:

Procissão é uma oração pública feita a Deus por comum ajuntamento de fiéis disposto com certa ordem, que vai de um lugar sagrado a outro lugar sagrado e é tão antigo o uso delas na Igreja Católica, que alguns Autores atribuem sua origem ao tempo dos Apóstolos (...) e também as mais que Nós mandarmos fazer, observando-se em todas a ordem, e disposição necessária para a perfeição, e majestade dos tais atos, assistindo-se neles com aquela modéstia, reverência, e religião, que requerem estas pias, e religiosas celebridades.³²

Esse percurso ritualístico contava, na maior parte das vezes, com a presença de imagens e ícones sagrados que reforçavam os aspectos espirituais do cortejo, buscando enfatizar a presença do sagrado entre os participantes. Parale-

²⁹ BAS, Júlio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1947. p. 135.

³⁰ MONTANHEIRO, Fábio César. *Signum, sinos e toques: da magia do som metálico aos campanários ouropretanos*. Ouro Preto: UFOP, 2001. p. 102. (Monografia de Especialização)

³¹ *Livro de Atas da Câmara do Recife, (1807-1812)*. fl. 23.

³² VIDE, *Op. Cit.*, Título XVI, nº 496. Livro III.

lamente, a disposição dos fiéis nas partes do cortejo buscava manter certa “ordem” reafirmando hierarquias políticas e econômicas existentes na localidade. Logo os membros da aristocracia política figuravam em destaque com roupas específicas ou portando ícones que visibilizavam sua autoridade, como no caso dos camarários que traziam *uma vara ou bastão com as armas reais (quinas) numa das extremidades, como distintivo de seu cargo*.³³

Entre as principais procissões da América Portuguesa no século XVIII e início do XIX que também era realizada no Recife, sem sombra de dúvidas era a de *Corpus Christia*³⁴ que merece maior destaque. Segundo determinações do Reino os senados da câmara de cada vila atuavam junto às irmandades e ao poder eclesiástico local no processo de realização dessas celebrações. Neste intuito podemos contemplar a disposição de todos em realizar a procissão através da carta dos oficiais da Câmara do Recife ao Rei D. José I, datada de 28 de março de 1770, sobre a representação feita pelo juiz e demais irmãos da Mesa e da Irmandade do Santíssimo Sacramento situada na Matriz do Corpo Santo da Ilha de São Frei Pero Gonçalves (atual Recife Antigo):

Senhor do Nobre Senado/ Juiz e Irmãos da Meza, e da Irmandade do/ Santíssimo Sacramento ereta na Matriz do Corpo Santo desta Villa: Representão/ a V.M.; que sendo estilo observado concorrerem os senados das Câmaras de quase/ todas as cidades e Villas do Reyno, e suas conquistadas, com as suas assistências/ e insígnias para as procissões do Ilustríssimo Corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo, e que/ as respectivas Irmandades expõem anualmente a devoção do publico como própria/ das ditas Câmaras; e

³³ BOXER, Charles. *O Império Marítimo Português*. São Paulo. Companhia das Letras. 2002. p. 270.

³⁴ Chamado de *Corpus Christi* ou Corpo de Deus, o Santíssimo Sacramento tem seu culto disseminado através das confrarias na Europa Medieval. Durante a Era Moderna, na Península Ibérica este culto se fortaleceu, sobretudo, sofrendo influências da união entre Igreja e Estado, característica do Padroado português, que se apropriou desta celebração para reforçar a legitimidade do poder secular desempenhado pelos reis. As celebrações do Santíssimo que estavam a cargo da monarquia e eram dirigidas pelas Câmaras municipais tanto no Reino, como em suas possessões ultramarinas, contavam com o apoio das Confrarias do Santíssimo Sacramento, que tinha por fim preservar a devoção ao *Corpus Christi*, que simboliza a idéia de morte e ressurreição de Cristo, em termos teológicos. Para maiores informações, ver: SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O Corpo de Deus na América: a festa de Corpus Christi nas cidades da América Portuguesa, século XVIII*. São Paulo: Annablume. 2005.

suposto costumava esta Irmandade desde a criação desta Vila/ fazer a dita Procissão com a moderada pompa, que permitia a sua tenea possibilidade/ se tem observado ocular mente a dous annos successivos, que a dita Procissão se/ apresenta com a mais custoza e sollemne pompa, e descencia, que permite o Paiz/ e se deve a tão soberano, como divino e objeto, a impulsos da constante e fervorosa/ devoção de muitos, e zelozos irmãos. Que tem corrido com mão larga para/ a dita celebridade; não só dependendo copiozas esmollas, mas dirigindo, or-/ demnando, e estabelecendo a dita Procissão.³⁵

Concorrendo “com mão larga” seja financiando, fiscalizando, ou agenciando os preparativos os membros das elites locais faziam questão *em ver e serem vistos* neste momento festivo e devocional, o que gerava por vezes disputas por precedência no rito entre os próprios camarários como aponta o historiador George Cabral.³⁶ Na freguesia de Santo Antônio do Recife, a responsabilidade de realizar este cortejo era compartilhada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento situada na Matriz de Santo Antônio.³⁷ Segundo Kalina Vanderlei afirma que a irmandade deveria realizar o *Corpus Christi* com missa cantada, e sermão pela manhã, e à tarde com procissão que saíria pela freguesia, com o Santíssimo Sacramento exposto, seguida por outra missa cantada. Para essa ocasião a igreja deveria estar ornada “com a maior decência” o que era materializada em grandes gastos com cera, fogueiras para a procissão, atabales³⁸ e juncos, luminárias e no mínimo um vigário da Sé de Olinda³⁹ para acentuar o prestígio e o elevado cabedal dos moradores do Recife. As Constituições Primeiras aconselhavam que as procissões, de modo geral, observassem a modéstia do cristão, no entanto, o Compromisso da irmandade deixava livre a interpretação dos confrades

³⁵ AHU – *Avulsos de Pernambuco* - Cx. 180, D. 8382. fls. 1-2.

³⁶ SOUZA, George F. Cabral. *Tratos e Mofatras: o grupo mercantil do Recife colonial (1654-1759)*. Recife: Editora Universitária da UFRPE, 2013. p. 250.

³⁷ *Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da vila de Santo Antônio do Recife: 1791*: “Das Festas”, fl. 21.

³⁸ Tambor cuja a caixa é uma meia laranja de cobre. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. vols. 1 e 2. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1727. p. 135. v. II. Disponível em: < <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>.

³⁹ SILVA, Kalina Vanderlei. O teatro urbano: sociabilidades urbanas açucareiras em Pernambuco nos séculos XVII e XVIII. CLIO – Revista de Pesquisa Histórica; n. 29.2 (2011). Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/89/128>

em relação à palavra *devência*, o que pelo visto, justificava a pompa empregada na celebração. A norma sendo transgredida, característica peculiar de um catolicismo mestiço e heterodoxo, que às vezes, celebrava mais a aparência do que a transcendência.⁴⁰

Entre os artigos de luxo que abrihantava estes cortejos também se destaca o acompanhamento musical do préstito que atraía os espectadores e reforçavam o caráter solene da celebração. No início da década de 20 dos oitocentos, Debret registrou a presença de um trio de músicos negros tangendo instrumentos de sopro a frente do cortejo da imagem de São Jorge que iria compor a Procissão de *Corpus Christi* no Rio de Janeiro (Figura 1).

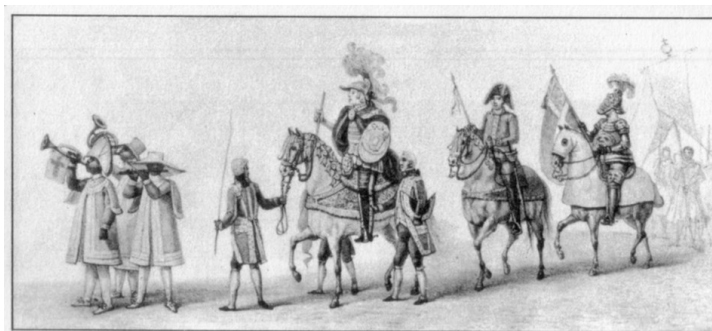


Figura 1. Estátua de São Jorge e seu cortejo precedendo a procissão do Corpo de Deus⁴¹

⁴⁰ Esse catolicismo mestiço é determinado pelas diversas formas de apropriação e representação da fé que encontrou nas Américas um fecundo terreno. A presença de povos de origens e experiências religiosas diversas gera esses cenários de norma e transgressão. Hoje as peculiaridades destas misturas podem ser percebidas em estudos que se debruçaram, principalmente e m documentação eclesíástica, sobretudo os das visitasões do Santo Ofício, para América Portuguesa. Entre eles destacam-se: BELLINI, Lígia. *A coisa obscura: mulher, sodomia e Inquisição no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1989. SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo na Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. PIERONI, Geraldo. *Os excluídos do reino: a Inquisição portuguesa e o degredo para o Brasil Colônia*. Brasília: UNB, 2006. FEITLER, Baruno. *Nas malhas da consciência: igreja e inquisição no Brasil*. São Paulo: Alameda/Ph bus, 2007. MOTT, Luiz. *Bábia: inquisição e sociedade*. Salvador: EDUFBA, 2010.

⁴¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Circulo do Livro, 1981. p. 570. v. II

Fica evidente na imagem a circulação e a capacidade de aquisição de instrumentos europeus pertencentes a uma musicalidade distinta por homens de cor, mais um argumento que reforça a tese que comerciantes de lojas especializadas e mascates atuantes de porta-em-porta nas primeiras décadas dos oitocentos vendiam indiscriminadamente esses instrumentos, que em sua maioria, eram importados da Inglaterra e em menor número fabricados por artesãos em tempos de total abertura comercial e monopólio britânico no contexto joanino. No entanto, Debret não tece nenhum comentário sobre que tipo ou qualidade da música era entoada, porém em relato anônimo de 1817 afirma que os músicos de São Jorge são conhecidos por desafinarem com frequência,⁴² porém não podemos tomar esse relato com verdade absoluta e plasmar a afirmação de que os músicos de São Jorge não possuíam habilidades musicais.

Ademais, não é só nos ritos da vida que a música tem seu capital simbólico. Em relação aos cortejos fúnebres, Rodrigo Teodoro de Paula em seu estudo destacou o sentido representativo desta arte no modo de celebrar a morte em Minas setecentista. Neste estudo o autor verificou a existência de um significativo número de obras destinadas a eventos funerários. A sonoridade da festa fúnebre é relacionada com as práticas sociais em que elas estavam inseridas,⁴³ e circulam em diversos pontos da Colônia através, principalmente das associações religiosas. O caráter assistencialista das agremiações religiosa dialogava perfeitamente com os serviços musicais oferecidos no mercado tanto em questões da vida como da morte. Ou seja, sabemos que era da alçada das irmandades assistirem aos doentes diante das enfermidades, e aos falecidos nas despesas com o ritual fúnebre onde, em algumas situações, a música compunha a liturgia das exéquias, como no caso do africano José Gomes da Conceição que pediu para ser amortalhado no hábito São Francisco e, além do pároco vestido de pluvial e vinte sacerdotes “encomendou” música para seu funeral.⁴⁴ A execução de música, nestes dois momentos, criou ares de pompa demonstrando o potencial fi-

⁴² *Narração histórica da Entrada Pública da Sereníssima Princesa Real na Corte do Rio de Janeiro no dia 6 de novembro de 1817*, autor anônimo, ANRJ, Códice 807, v. Parcialmente transcrito em: MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: interpretação do Brasil Joanino*, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1997. p. 53 (Tese de Doutorado)

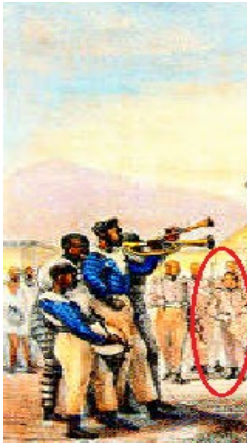
⁴³ PAULA, Rodrigo Teodoro de. *Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827): Reflexões para o estudo da memória sonora na festa*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Geral, 2006.

⁴⁴ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. pp. 152-153.

nanceiro do falecido. Geralmente, a exigência de haver música nos funerais ou nas missas realizadas *post mortem* encontrava-se anunciada no testamento dos indivíduos.⁴⁵



Figura 2 - Extrema-unção levada a um doente.⁴⁶



Destaque.

⁴⁵ As missas para encomenda da alma de um defunto ganhava ares pomposos quando havia polifonia musical, ou seja, o ofício presidido por canto e acompanhamento de órgão. Idem, pp. 218-221.

⁴⁶ DEBRET, *Op. Cit.*, p. 518.

A figura 2, ao que parece, trata-se um cortejo de uma Irmandade do Santíssimo, que conta com o acompanhamento de uma pequena banda composta por quatro *bomens de cor* que tangem charamelas e um tambor anunciando a chegada dos confrades ao seu destino: a casa do moribundo. Ao fundo, após o páfio que conduz o sacerdote podemos ver um homem (não negro) com um instrumento percussivo, um timbale, provavelmente, que aponta a existência de uma banda militar no cortejo.⁴⁷ É provável que o sujeito que estava vivendo os últimos momentos no interior da casa tenha ocupado, ou ainda ocupava elevado lugar dentro da irmandade, já que a presença de músicos contratados e de um clérigo demonstrava sua importância, e a solenidade exprimia o relevante investimento para o ritual.⁴⁸ Era corrente entre os membros de ilustres irmandades, como a do Santíssimo Sacramento que em convalescimento recebessem a visita de mesários e de mordomos da agremiação, já que era prescrito no Compromisso, porém acompanhamento musical nesse momento demonstra de quão grandioso cabedal o enfermo era provido. Pois, música em ritos fúnebres era em outrora, privilégios da monarquia, mas se torna corrente no XIX, e os destacamentos militares eram protagonistas disso mediante os sons de tambores, cornetas e ou pífaros,⁴⁹ como percebemos na imagem acima. Silvestre Silveira, bem feitor do Santíssimo do Recife acertou para suas exéquias o pagamento de dezessete missas de corpo presente, sob a direção do reverendo vigário e outros clérigos, o defunto exigiu o acompanhamento musical realizado por um organista, que provavelmente, acompanhou tanto a orquestra em algumas missas, como também atuou como solistas em diversos momentos do ritual fúnebre, recebendo cerca de dois mil réis pelo seu serviço. Além do organista, o já referido Jerônimo Coelho de Carvalho, recebeu dezesseis mil réis pelo serviço de sua orquestra no rito, totalizando um gasto de dezoito mil réis só com música, uma quantia relevante para a época.⁵⁰

Lançando nossos olhares acerca da prática musical fora das igrejas, em contextos festivos permeados por uma população, majoritariamente mestiça,

⁴⁷ O timbale e o tambor-mor são os dois instrumentos de percussão que unidos a trombetas e pífanos compõe as primeiras bandas de milícia portuguesas transplantadas para o Brasil no limiar do XIX. BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo: UNESP, 2006. p. 37. (Dissertação de Mestrado)

⁴⁸ REIS, *Op. Cit.*, pp. 142-144.

⁴⁹ DEBRET, *Op. Cit.*, p. 516.

⁵⁰ Gasto referente ao mês de março de 1805. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife (1791-1809)*. fl. 126.

percebemos que a música sempre esteve associada aos usos e desusos do poder em diversas circunstâncias durante todo o período colonial. Ainda no século XVIII, autoridades a mando do poder real eram precedidas por orquestras compostas, em sua maior parte, por negros e mulatos tocadores de gaitas, charamelas e tambores (no XVIII), sendo substituídos gradativamente ao longo do XIX por bandas ligadas a destacamento militares,⁵¹ como podemos perceber na figura 3.



Figura 3 - O bando.⁵²

As ordens reais transmitidas à multidão de súditos do rei ao som de "banda de uma legião da milícia burguesa", segundo Debret,⁵³ e se tornaram cada vez mais frequentes diante das transformações políticas ocorridas. O pintor não esclarece, mas podemos supor que se trata de uma banda militar composta por homens brancos, bem trajados que trazem solenidade ao ato com seus instrumentos de sopro. Provavelmente por estarem a cavalo, não utilizaram instrumentos de percussão, comum aos destacamentos de milícia, mas o alarido dos metais com certeza provoca o efeito desejado. Ainda sobre o uso na

⁵¹ Segundo Fernando Pereira Binder, essas bandas militares antecedem a vinda da família real, mas se difundem com a necessidade da corte em solenizar com a pompa adequada as festas reais que passaram a ocorrer no Rio de Janeiro, hábito apropriado pelas elites de outras localidades, que se valem da presença de músicos nos destacamentos de milícias. BINDER, *Op. Cit.*, pp. 34-81.

⁵² DEBRET, *Op. Cit.*, p. 525.

⁵³ Idem, p. 526.

música em celebrações de cunho altamente político, podemos afirmar que ao longo do fim da Idade Média e todo o período moderno as festas que demarcam o cotidiano da realeza (entradas, enlaces, nascimentos, falecimentos) tornaram-se instrumento constante de afirmação pública do poder real.⁵⁴ Segundo José Pedro Paiva, no planejamento dos eventos era levado em conta a complexa organização e ortodoxia ritualística desempenhada por agentes responsáveis por garantir o sucesso e a ostentação do ato público em si,⁵⁵ que não foi exclusivo ao Reino. Antes essa tradição foi incorporada ao cotidiano colonial como estratégia das elites locais de reafirmar o poder de um Rei distante que justifica inclusive seus próprios poderes de mando frente aos colonos.⁵⁶ Ademais, a partir de 1808, uma nova perspectiva de ver o mundo se inaugura nos Trópicos em termos de usos e costumes; espaços de sociabilidade e novas ocasiões para festa são criados. A Corte disseminou, principalmente no Rio de Janeiro, um ambiente de civilidade para a aristocracia que orbita em torno de D. João. Os espetáculos religiosos já existentes dividiram as possibilidades de entretenimento com as audições e recitais realizados no interior dos casarios das elites e no recém-inaugurado Teatro São João.⁵⁷

Debret registrou essa “Era de transformações no cotidiano da Corte” seja na ponta do pincel ou de sua pena e nos aponta vestígios sobre a prática musical, como na citação que diz: *“Uma balastrada erguida no envasamento do balcão de honra serve de coreto para a orquestra, composta unicamente dos músicos alemães que acom-*

⁵⁴ Esse rito não é observado como um fenômeno exclusivo dos monarcas e de suas cortes, antes foi amplamente praticado por papas, cardeais e bispos; estes últimos sendo constante desde do século XVII no Brasil, cuja notícia mais remota diz respeito à D. Estêvão Brioso de Figueiredo nomeado bispo de Olinda onde sua entrada foi celebrada em 28 de maio de 1678. PAIVA, José Pedro. *Etiqueta e cerimônias públicas na esfera da Igreja (séculos XVII-XVIII)*. In: KANTOR Íris. JANCÓS, István (Orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. São Paulo. EDUSP, 2001. pp. 75-79. v. I.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Mecanismos de demonstração de poder, por vezes as festas foram grande motivos de intrigas entre camarários e agentes do judiciário (ouvidores, juizes de fora), os últimos buscavam cercear os gastos para não haver pesar sobre os tributos a serem enviados a Real Fazenda. Vetores de afirmação política, as festas colônias poderiam desencadear disputas latentes que iam muito além de um lugar de destaque na festa. Como exemplo indicamos o texto: SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Os gastos do Senado da Câmara de Vila Rica com festas: destaque para Corpus Christi (1720-1750)*. Idem, *Ibidem*, pp. 487-501. v.II.

⁵⁷ CARDOSO, *Op. Cit.*, pp. 184-190.

*panharam a princesa (arquiduchessa Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo) durante a travessia*⁵⁸ pelo porto. Registra durante a instalação de uma colônia suíça em Nova Friburgo, os imigrantes tiveram que abandonar parte de sua carga para ter acesso à região, entre os bens deixados para trás figuravam livros e instrumentos musicais.⁵⁹ O pintor afirma ainda que no segundo casamento de D. Pedro com a duquesa alemã Amélia Augusta, uma banda da marinha francesa tocava enquanto o povo bailava em torno das luminárias da Praça de São Francisco de Paula,⁶⁰ na celebração do matrimônio. Tomamos os dois eventos para concluir que os músicos estrangeiros, que provavelmente, acompanhavam a princesa e a imperatriz sinaliza para uma era de importações que vão além dos produtos de luxo para consumo, os serviços musicais também o são. Atualizados com as novas tendências musicais européias, principalmente o *classicismo vienense*,⁶¹ os tais estrangeiros impõem um desafio aos músicos locais: estarem à altura do novo gosto musical. Neste cenário de circularidade musical, o largo consumo de instrumentos importados, folhetos, e papéis pautados se desencadeou na Corte. Vários anunciantes, de maioria francesa prometiam em seus pregões acessórios modernos e de boa qualidade, movimentando um mercado local que buscava as inovações musicais de mestres não só da França, mas da Itália, Alemanha e da Áustria. Em termos gerais, o Brasil está em concomitância com a Europa em termos de apreciação musical pelas elites tanto do Rio de Janeiro, como de outras partes que tomam a sociedade cortesã como modelo de civilidade.⁶²

58 DEBRET, *Op. Cit.*, p. 606.

59 Idem, p. 317

60 Idem, *ibidem*, p. 647-649.

61 Partindo da doutrina estética que cultua a tradição clássica, cuja fundação permeia a Renascença européia, a também conhecida Escola de Viena se caracterizou pela influência da cultura popular, os contrastes entre Maior-Menor e a inclusão de minuetos nas sinfonias tendo como maiores expoentes os célebre austríacos Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). GROUT, Donald. J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: GRADIVA, 1994. pp. 534-541.

62 Maurício Monteiro discute a construção de um gosto musical diferenciado no Brasil a partir da vinda da família real portuguesa e sua corte ao Rio de Janeiro. O autor aponta a forte influência dos compositores italianos que se inicia ainda no reinado de D. João V, na qual a ópera se tornou gênero altamente consumido pela nobreza nas duas faces do atlântico. Ele aponta também a forte influência do *classicismo vienense* na literatura musical no Brasil de então, ou seja, Haydn e Mozart foram amplamente executados e usados como modelo pelos músicos oitocentistas residentes na corte. MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. 1ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. pp. 284-285.

Ademais, entre 1808 e 1821 as celebrações públicas e privadas sempre tiveram o acompanhamento musical constante. Na aclamação do príncipe regente D. João em 06 de fevereiro de 1818, Debret retrata a posteriori a cena onde podemos observar abaixo da varanda uma orquestra considerável, cuja formação não se sabe ao certo, mas tudo indica serem provenientes de algum destacamento militar e de alguns que serviam a Corte seja na Capela, como na Câmara Real. Segundo o afamado cronista do período joanino, Luís Gonçalves dos Santos, mas conhecido pela alcunha de Padre Perereca: *à frente e por fora na base do pavilhão, [...] havia um recinto semicircular cercado com uma balaustrada, dentro da qual se achavam música, e timbaleiros da Casa Real, vestidos com fardas de veludo encarnado com galões de ouro pelas costuras nas mesmas.* Logo após a entrada do rei na varanda *“tangeram os menestréis charamelas, trombetas e atabales”*.⁶³

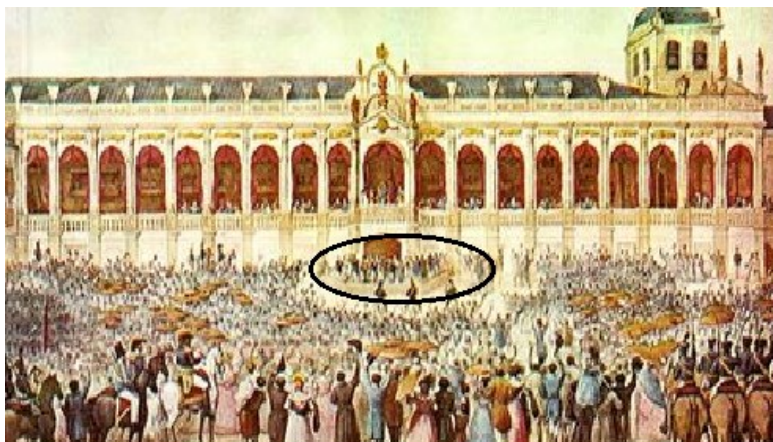


Figura 4 - Vista do largo do palácio no dia da aclamação de Dom João VI,⁶⁴ destaque por posição da orquestra.

⁶³ SANTOS, Luis Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para Servir de História do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. pp. 157-158. v. II.

⁶⁴ Dia da aclamação 06 de fevereiro de 1818, mas os tramites vinham desde 1816 com o falecimento de Maria I cujas exéquias foram celebradas em diversos pontos do agora Reino Unido do Brasil. A cerimônia de aclamação se encerra com um *Te Deum* em homenagem ao novo monarca. DEBRET, *Op. Cit.*, p. 607.

Entre salvas e vivas ao novo monarca, o som da orquestra ecoava para delírio do público que nunca pensara que desfrutariam de tal evento em solo americano. De fato, a dinâmica musical do período joanino caracterizou uma sociedade que cada vez mais busca se sofisticar, adquirindo apressado por novos costumes, os quais são ditados pela sociedade de Corte e se disseminam em maior ou menor intensidade para outros centros urbanos do século XIX, como o Recife.

As famílias abastardas do Recife oitocentista também foram alcançadas por estas transformações numa cidade onde cada vez mais circula saberes, poderes e fazeres. Ligadas às atividades agrícolas, mercantis ou burocráticas essas famílias transitavam entre a esfera do rural e urbano, revigorando a cidade, contribuindo para o crescimento horizontal dos arrabaldes do Recife, e vertical de suas freguesias centrais com a construção de sobrados de três e quatro andares que refletem o gosto da Corte.⁶⁵ Segundo Rugendas, Recife “*é o principal entreposto de comércio com a Inglaterra, e essa vantagem lhe assegura uma prosperidade que as perturbações políticas podem interromper, mas não destruir*”.⁶⁶ O viajante e artista colocou Pernambuco e Bahia como “cidades” que se aparentam com o Rio de Janeiro onde nas partes “*habitadas pelo povo, a música, a dança, os fogos de artifício emprestam a cada noite uma atmosfera de festa*”. Esses eventos e as reuniões do domingo são sempre concorridos pelas elites locais, sendo brindadas por “*juvens brasileiros dotados de brilhantes disposições naturais para a poesia e música*”, arrebatando aplausos dos espectadores.⁶⁷ Henry Koster em suas andanças pelos arrabaldes do Rio Capibari-be, mas precisamente na localidade do Poço da Panela registrou um destes momentos festivos, onde uma novena era rezada:

⁶⁵ Segundo Raimundo Arrais, a ampliação vertical e horizontal do Recife na primeira metade do XIX refletiu-se numa certa especialização dos seus bairros centrais, assim sendo: São Frei Pedro Gonçalves (era a área portuária e, por isso, concentrava o comércio atacadista exportador e importador); Santo Antônio (em seus limites se encontravam as repartições públicas e uma ampla malha comercial); Boa Vista (considerado o bairro residencial) e, por último, o bairro de São José (criado em 1844, oriundo do desmembramento da porção sul da freguesia de Santo Antônio). Esses bairros compunham o cenário urbano da cidade e seus arrabaldes se consolidaram como porta de entrada aos que vem do interior. ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2004. p. 113.

⁶⁶ RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 5ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954. p. 59.

⁶⁷ Idem, pp. 127.

É um tempo de agitação e de alegria, e tivemos igualmente a nossa festa em Poço da Panela. Essas festas são sempre precedidas por nove noites com canto de hinos e músicas, em honra da Virgem ou do Santo cujo dia lhe é dedicado. A orquestra dessa novena consistia num piano, tocado pela senhora de um grande negociante numa viola e n'alguns instrumentos de sopro, tocados por pessoas respeitáveis. A música vocal foi executada pelas mesmas pessoas, auxiliadas por alguns mulatos, escravos da senhora. Fique um tanto surpreendido pelo tom de danças e de marchas fortuitamente introduzido nessas composições. No dia da festa vieram músicos profissionais, e a noite queimaram um fogo de vista. Todas as casas do lugarejo ficaram nesse dia cheia de povo, vindo de toda a parte.⁶⁸ (grifo nosso)

O relato do inglês nos oferecem riquíssimas informações sobre a dinâmica da prática musical neste contexto que vai da presença negra na música a difusão entre mulheres da elite. Todavia, o que nos chama atenção é o deslocamento de músicos nomeadamente profissionais, para a festa nesse arrabalde, confirmando que os músicos do Recife não tinham sua atuação circunscrita aos limites do núcleo urbano. Além do que essas festas religiosas eram concorridas inclusive por uma aristocracia que não morava efetivamente no núcleo urbano do Recife. Donos de engenhos de açúcar e criadores de gado de regiões mais afastadas se deslocavam frequentemente, para as regiões mais próximas da cidade, onde estavam suas casas de veraneio cujos fundos davam para o rio. Esses deslocamentos sazonais contribuíam para uma maior circularidade da cultura musical em Pernambuco, já que as festas particulares constituíam mais um mecanismo de sociabilidade. Famílias se encontravam para reafirmar laços através dos compadrios, casamentos ou mesmo festas do calendário católico celebradas no interior destas propriedades onde músicos profissionais tinham seu serviço requisitado, como percebemos nas palavras de Koster.

Contrariando as expectativas da atuação dos músicos profissionais, nos idos de 1817 Tollenare aponta a carência de diversos profissionais, dentre eles os mestres de música,⁶⁹ talvez o ímpeto liberal do viajante tenha afastado o mesmo dos principais campos de atuação destes mestres do período: as igrejas. No entanto, observando o quadro abaixo, que lista os irmãos professores que in-

⁶⁸ KOSTER, Henry. *Viagem ao Nordeste do Brasil*. 12^a Ed. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC Editora, 2003. p. 52. v. I

⁶⁹ TOLLENARE, *Op. Cit.*, p. 217.

gressaram em Santa Cecília entre 1812 e 1817. Percebemos que cerca de 26 (vinte e seis) mestres estavam atuando durante a passagem de Tollenare por Pernambuco, logo o olhar determinista e unilateral do cronista se encontra aqui refutado pela documentação.

Tabela 2 - Levantamento de professores de música da Irmandade Santa Cecília (1812-1817)⁷⁰

NOME	ANO DE ENTRADA
José da Silva Rego	1812
Antônia de Lemos	1812
Maria do Rosário dos Santos Costa	1812
Padre João Paulo de Araújo	1812
Padre Francisco da Conceição (frei)	1812
Luiz Alves Pinto	1813
Narciso José de Sousa	1813
João Albano de Souza	1813
Caetano Gonçalves d'Oliveira	1813
Reginaldo Saraiva Chaves	1813
Ignes Maria ou Ignês Herculano das Neves	1813
José de Lima	1814
(ilegível)	1814 ou 1815
(ilegível)	1814 ou 1815
(ilegível)	1814 ou 1815
(ilegível)	1814 ou 1815
Maria Alexandrina Pereira de V. Galvão	1816
Maria Thereza do Carmo	1816
Francisco Xavier de Sá Leitão	1816
Joaquim José de C.	1816
Joanna Maria de Mello	1816
João Roiz da Ressurreição	1816
Filippe Nery de Santiago	1817
Joaquim Izidoro	1817
Francisco de Paula	1817

⁷⁰ Livro de entrada de irmãos Professores da Irmandade de Santa Cecília (séc. XIX). fl. 41-44.

Esses homens e mulheres compuseram um grupo de profissionais consolidados sob a égide da agremiação, em sua maioria atuavam junto às igrejas e capelas de freguesias centrais da cidade (no caso dos homens), como em seus arrabaldes além de oferecerem seus dotes profissionais como mestre aos filhos e filhas das elites (onde as mulheres atuavam com mais frequência), ou até mesmo, a despossuídos que em troca do aprendizado estavam sempre à serviço de seu mestre, que extrai certo lucro empregando seus pupilos em apresentações agenciadas à particulares. Aqui arrolamos os professores que estavam em Santa Cecília, de fora estão os que por algum motivo não se associaram e que somados aos primeiros, formavam um quantitativo relevante.

Os professores da arte musical viviam numa cidade cada vez mais conectada com várias partes do mundo devido à abertura dos portos às ditas “Nações amigas”. O requinte e a civilização dos costumes tomaram conta dos sobrados da velha Recife, onde recepções musicais se tornaram cada vez mais frequentes que dinamizava o cotidiano cultural da urbe. Logo podemos concluir que o hábito da apreciação musical entre as altas camadas da sociedade não foi algo que se restringiu ao Rio de Janeiro nas primeiras décadas dos oitocentos. Maria Graham observou numa casa portuguesa, com diversas peças de mobília inglesa, uma que não deixou de notar: um piano Broadwood.⁷¹ O instrumento ocupava lugar de destaque na sala em que a abastada família, provavelmente, de comerciantes; recebiam seus convidados para recitais como o que aconteceu por motivo de sua chegada à casa do então governador de Pernambuco. Luís do Rêgo recebeu os britânicos com um jantar singular, um misto de culinária francesa e inglesa adaptadas aos produtos da terra, regada, nas palavras da viajante por *excelente música*, onde a própria senhora Rêgo cantou sendo acompanhada por bons cantores e pianistas, proporcionando aos estrangeiros uma noite *sum generis* nos Trópicos.⁷² A receptividade musical sempre foi uma constante nos jantares oferecidos à inglesa e sua tripulação pelos expoentes da sociedade pernambucana *tornando o fim do dia agradável*,⁷³ e nos revelando mais um campo fecundo de atuação dos músicos profissionais nas primeiras décadas dos oitocentos.

⁷¹ GRAHAM, Maria. *Diário de uma Viagem ao Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 155.

⁷² GRAHAM, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

⁷³ Idem. p. 151.

Em relação ao piano apreciado por Graham e parte da tripulação em seus saraus, sabe-se que em fins do século XVIII na Europa torna-se um dos instrumentos mais preferidos de grandes compositores. Substituindo os antigos cravos, que outrora fora símbolo de uma sociedade nomeada de “barroca”, os pianos se tornaram uma *vedete*, a partir da década de vinte.⁷⁴ Eram também tocados *pelas moças nas salas de visitas para o gozo único, exclusivo, dos brancos das casas grandes*, como afirma Gilberto Freyre.⁷⁵ Em relação ao piano Broadwood, especificamente, mencionado por Maria Graham no mobiliário de seus anfitriões, Maurício Monteiro o classifica como sendo um dos mais aceitos pelos compositores europeus no período, inclusive, sempre mencionado nos anúncios de casas especializadas da Corte,⁷⁶ já que produtos ingleses pós-abertura dos portos abarrotavam os estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro e das demais cidades portuárias, como: Salvador e Recife. É provável que a família portuguesa tenha adquirido o instrumento em lojas especializadas próximas ao porto, onde talvez estivessem sendo comercializados diversos instrumentos, como também papéis de partitura do que havia de mais atual na Corte e na Europa. Além disso, segundo Graham, a música executada pelos músicos recifenses foi de excelente qualidade, sinalizando o nível de atualização destes profissionais. Monteiro conclui que *com mais dinâmica e expressividade, o piano tornou-se o tipo de instrumento ideal para concertos e recitais em salas maiores do que salas aristocráticas;*⁷⁷ consagrado pelos compositores europeus e amplamente disponíveis no mercado os pianos ingleses tomaram espaço nos teatros oitocentistas.

No Recife, o grande espaço teatral da época, era chamado de Casa da Ópera, o qual funcionava apenas aos domingos⁷⁸ e fora inaugurado por volta de

⁷⁴ Jaime Diniz nos dá conta de alguns anúncios do recém criado Diário de Pernambuco, sobre vários pianos postos à venda em Recife e Olinda. DINIZ, Jaime. *Breve notícias sobre, música, teatro, e dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800*. In: Revista do Instituto arqueológico, histórico e geográfico Pernambucano. Recife: IAHGP: 1979. pp. 12-13. v. LII.

⁷⁵ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª Ed. São Paulo: Global, 2004. p. 151.

⁷⁶ MONTEIRO, *Op. Cit.*, p. 238.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ TOLLENARE, *Op. Cit.*, p. 234.

1772,⁷⁹ onde peças e árias eram encenadas nos intervalos de uma cena e outra, e pequenas orquestras se apresentavam. O conjunto destas apresentações é avaliado de baixa qualidade segundo Tollenare, que se refere com certo tom de deboche ao espaço e suas atrações.⁸⁰ O espaço também foi apelidado de *Capoeira*, lugar da raia miúda durante o século XIX, recebendo duras críticas pelo moralista Padre Lopes Gama (o Carapuiceiro), por encenarem *dramas indecorosos*, torpes e desonestos além de *danças lascivas*, como o lundu.⁸¹ As críticas do Carapuiceiro; a ampliação do espaço urbano; unidos à busca de um comportamento civilizado, talvez tenham contribuído para o fomento de reuniões particulares nos sobrados aristocráticos. Tudo indica que a inauguração em 18 de maio de 1850 do Teatro de Santa Isabel, atraiu essa elite para suas operas e peças,⁸² que contavam com artistas estrangeiros e locais.

Afinal, ao transitar entre os meandros das festas coloniais podemos vislumbrar inúmeras leituras possíveis sobre a sociedade da época. Percorrendo de forma panorâmicas as festas sacras, os ritos públicos da política, ou mesmo os lazeres privados da aristocracia urbana oitocentista percebemos as múltiplas possibilidades de atuação dos mestres da música, que ao buscarem maior especialização na arte eram rapidamente absolvidos por um mercado sedento por requinte, e dispostos a não medir esforços para abrilhantar suas celebrações com vozes, acordes e cadências. Aqui não pretendemos sermos conclusivos acerca da história social da música no Recife no período abordado, antes tivemos o intuito de lançarmos luzes e redimensionar o espaço ocupado pelos músicos da cidade no processo de circulação desta arte nesta margem do Atlântico.

⁷⁹ Segundo Diniz, este teatro era “a única casa de espetáculo, como tal tida e havida no Recife durante a década de 1830”, que rivalizava com os teatrinhos dispersos pelos arrabaldes da cidade. Era um lugar eclético, onde eram executados “duetos e árias e todas as aberturas de Rossini”, como também os “Lundus, sensuais e apimentados” que ditavam o gosto popular. DINIZ, Jaime *Breve notícias sobre, música, teatro, e dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800...*pp. 14-15.

⁸⁰ TOLLENARE, *Op. Cit.*, p. 207- 213.

⁸¹ GAMA, Lopes. O carapuiceiro, 16 de agosto de 1839, nº 34, p. 3.

⁸² SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídios para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Editora da UFPE, 2006. Pp. 54-77.

