

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

João Gaspar Barrios Nunes

ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL COLÔNIA:  
um panorama da música entre a colonização e a formação da sociedade brasileira

Brasília  
2023

João Gaspar Barrios Nunes

ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL COLÔNIA:  
um panorama da música entre a colonização e a formação da sociedade brasileira

Trabalho de conclusão de curso para a  
obtenção do título de Licenciado em Música,  
submetida à Universidade de Brasília, curso de  
Licenciatura em Música.

Orientador: prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro

Brasília

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barrios Nunes, João Gaspar  
Be      Ensino de música no Brasil colônia: um panorama da música  
entre a colonização e a formação da sociedade brasileira /  
João Gaspar Barrios Nunes; orientador Hugo Leonardo Ribeiro.  
-- Brasília, 2023.  
61 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em música) --  
Universidade de Brasília, 2023.

1. Ensino de música. 2. Música colonial. 3. Jesuítas. 4.  
Ordens terceiras. 5. Colonização. I. Ribeiro, Hugo Leonardo,  
orient. II. Título.

João Gaspar Barrios Nunes, 160127131

“ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL COLÔNIA: um panorama da música entre a colonização e a formação da sociedade brasileira”.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 10 de abril de 2023, às 10h, na Sala 25/8 no Bloco SG2, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do professor Hugo Leonardo Ribeiro com banca de avaliação composta também pelos professores Flávia Motoyama Narita e Hamilton Pinheiro de Farias Júnior, e o professor Paulo Roberto Affonso Marins como suplente.



Documento assinado eletronicamente por **Hugo Leonardo Ribeiro, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 13/04/2023, às 14:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Motoyama Narita, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 13/04/2023, às 18:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Hamilton Pinheiro de Farias Junior, Usuário Externo**, em 14/04/2023, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **9589722** e o código CRC **84627427**.

## **Agradecimentos**

A todos que trabalharam, aos que trabalham, e aos que virão a trabalhar pelo desenvolvimento do coletivo humano, seja através da prática ou do refinamento da imprescindível tradição humana que nos cerca por todos os lados: a cultura.

Agradeço a todos os professores que participaram da minha formação. Sou eu mesmo fruto do trabalho coletivo destes e de outros que atravessaram minha vida.

Por fim agradeço nominalmente a: Alia Maria Barrios González, Armando Félix Barrios Piloto, Miriam Clotilde González Garcia, Gilberto Nunes Filho, Maria de Lourdes Nunes, Gilberto Nunes e Larissa Cristina Chaves de Souza Martins.

## Resumo

A presente pesquisa é uma revisão bibliográfica feita sobre teses e dissertações apresentadas a programas de pós-graduação em música. Mais especificamente, é uma revisão de trabalhos sobre a música no período colonial brasileiro, com o fim de se encontrar fontes sobre o ensino formal de música praticado na colônia e construir um panorama do conhecimento já construído sobre esse tema, bem como verificar as lacunas presentes na área, o que poderá guiar pesquisas futuras e averiguar o interesse no assunto por parte de pós-graduandos em música.

Realizou-se uma verificação nas bases de dados das Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) vinculadas à Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) a fim de encontrar os trabalhos que abordassem a música realizada no território brasileiro durante o recorte temporal de 1500-1822. Foram encontrados 29 trabalhos com esse recorte, mas somente 17 tinham a música realizada durante o período colonial como seu objeto de estudo. Desses 17 trabalhos, apenas 6 têm um enfoque mais aprofundado na educação, seja dedicando um capítulo completo a tratar do tema ou ainda tendo uma questão relacionada como objeto de estudo.

Como resultado final, percebe-se que, mesmo havendo um certo interesse na música praticada no período colonial brasileiro (de 1500 a 1822) nos trabalhos de mestrado e doutorado em música no Brasil, há pouquíssima informação sobre os processos de ensino-aprendizagem desse período, seja pela dificuldade de acesso às fontes documentais (algumas que inclusive se encontram disponíveis apenas em Portugal) ou pelo desinteresse no assunto por parte dos pós-graduandos. Têm-se consolidadas algumas informações sobre o ensino musical praticado pelos Jesuítas e por alguns professores em contextos urbanos, como é o caso de Luís Álvares Pinto. Todavia, essa revisão deixou claro que ainda existem muitas lacunas sobre o ensino de música no período do Brasil colonial que não foram preenchidas, em especial no que se refere à metodologia e a prática do ensino, uma vez que se tem algum assentamento quanto aos espaços onde o ensino seria realizado mas não se sabe exatamente como se dava tal ensino, como é o caso da Fazenda Real de Santa Cruz. Essas lacunas abrem espaço aos pesquisadores interessados em averiguar o tema e contribuir na consolidação de uma história da educação musical brasileira.

**Palavras-chave:** Música colonial, educação musical, Brasil colônia, jesuítas, ordens terceiras, ordens religiosas

## **Lista de tabelas**

Tabela 1.....	16
Tabela 2.....	18

## Sumário

Resumo.....	4
Lista de tabelas.....	5
Introdução.....	7
Capítulo 1 – O que nos conta a historiografia?.....	9
Capítulo 2 – Metodologia.....	15
Capítulo 3 – Sobre as pesquisas.....	20
Capítulo 4: O ensino nas ordens primeiras.....	31
Capítulo 5: Ordens terceiras, irmandades, professores de música e o ensino no contexto militar.....	45
Considerações finais.....	56



## Introdução

Durante meus estudos na disciplina História da Música do Brasil, no Departamento de Música da Universidade de Brasília, uma das leituras obrigatórias foi o livro “História da Música no Brasil” de Vasco Mariz. Nesse livro um pequeno trecho me chamou a atenção: “O francês Laval, que visitou a Bahia em 1610, conta de um ricoço que ‘possuía uma banda de música de trinta figuras’, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal” (MARIZ, 2005, p. 34-35). Este relato pouco surpreendente serve até certa medida como um retrato da já conhecida divisão trabalhista na colônia portuguesa, mas carrega consigo, pela natureza do trabalho musical, uma necessária educação dos trabalhadores escravizados.

Ao ler esse pequeno trecho, várias perguntas começaram a surgir em minha cabeça: Teriam essas pessoas traficadas de África chegado às costas americanas já com algum conhecimento ou proficiência musical? Seriam elas musicistas em suas terras e ao chegar aqui foram designadas por suas competências à função de instrumentista, ou eram pessoas sem contato prático com a execução de música e pela vontade dos que as compraram foram forçadas a tomar o estudo e o trabalho musical aqui nessas terras? No caso de pessoas traficadas existe, claro, dúvida quanto à procedência de sua proficiência musical, podendo essa ter sido adquirida ainda em suas terras. Mas e quanto àqueles escravizados que nasceram já na colônia portuguesa? Esses por certo tiveram de ser ensinados aqui. Sobre esse ensino de música aos escravizados, uma das poucas informações que temos na historiografia diz respeito à escola na Real Fazenda de Santa Cruz, de propriedade dos jesuítas e que aparece nos relatos de Adriano Balbi<sup>1</sup>, como mostra Luiz Heitor em seu livro “Música e músicos do Brasil”:

Adriano Balbi, um geógrafo italiano que esteve no Rio de Janeiro, em princípios do século passado, e escreveu uma obra indispensável a quantos desejam estudar as nossas coisas daquela época, fala na existência de uma aula de música destinada aos escravos da Real Fazenda de Santa Cruz e que teria sido fundada em seu tempo pelos jesuítas, primeiros donos dessa fazenda. (HEITOR, 1950, P. 111-112)

Para além da questão da instituição onde se realizava esse ensino, existem também dúvidas quanto aos métodos e motivações dos alunos. Eram esses escravizados compelidos ao trabalho e estudo musical por alguma vantagem ou simplesmente obrigados por seus mestres a fazê-lo?

Essas foram algumas das questões que comecei a levantar após a leitura deste relato de Laval, que mostra, ainda em tempos remotos e mais próximos do princípio que do fim do processo de colonização, a tão conhecida e característica divisão racial do trabalho, aparentemente presente

---

1 BALBI, Adriano. *Essai Statistique sur le royaume de Portugal et des Algarves, comparé aux autres Etats de l'Europe*. Paris, 1822.

também no trabalho musical aqui realizado. Essa questão é também explicitada pelo próprio Vasco Mariz, nas seguintes falas feitas logo antes e após mencionar o relato já citado:

O escravo e seus descendentes cada vez mais claros se tornaram em breve os personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que ainda naquele tempo o músico era nivelado aos criados ou empregados. [...] A música no período colonial, portanto, permaneceu essencialmente portuguesa apesar de quase exclusivamente interpretada por mulatos<sup>2</sup> ou negros. (MARIZ, 2005, p. 34-35)

Essas falas (mesmo que implicando um suposto branqueamento e desaparecimento de pretos retintos no Brasil) evidenciam muito bem como a música se inseria na lógica escravista empregada pelos portugueses em sua colônia. Apesar de requerer determinada especialização para um bom desempenho de sua atividade profissional, o músico era socialmente “nivelado aos criados ou empregados”. Pois então onde poderiam ser educados esses escravizados para desempenhar suas funções de instrumentistas?

Esse primeiro cenário descrito nos parágrafos anteriores me inspirou a pesquisar o tema da educação musical durante o período colonial nesta monografia. Logo no início, ao perceber a escassez de livros que citassem tal temática, questionei-me se esse era um assunto de interesse das pesquisas em música no Brasil. Passei, portanto, a procurar se as pesquisas de mestrado e doutorado das Pós-Graduações em Música no Brasil contemplavam esse assunto.

No primeiro capítulo, antes de adentrarmos na metodologia e na própria revisão dos trabalhos apresentados aos Programas de Pós-Graduação (PPG), continuaremos uma revisão historiográfica baseada nos livros publicados no Brasil e veremos alguns outros contextos onde a educação musical pôde florescer ao longo do período colonial.

O capítulo dois será dedicado à metodologia de revisão bibliográfica e os dados coletados dos PPGs. No terceiro capítulo farei e uma breve descrição de cada tese ou monografia encontrada nesta pesquisa.

Por fim, o quarto e o quinto capítulo serão totalmente dedicados às informações de interesse sobre o ensino musical nos diferentes contextos do período entre 1549-1822.

---

2 O termo “mulato”, bem como palavras derivadas deste aparecerão algumas vezes nesta pesquisa, portanto considero importante fazer a observação de que nos dias atuais o termo é considerado profundamente racista e será utilizado neste trabalho apenas no contexto de que assim eram referenciadas as pessoas miscigenadas durante o período colonial.

# Capítulo 1 – O que nos conta a historiografia?

## 1.1 Os Jesuítas e a educação

A história da educação, seja musical ou não, na colônia portuguesa que viria a se tornar o Brasil, esbarra imprescindivelmente na atuação dos jesuítas, instalados nessas terras pouco tempo após o início do processo colonizador e expulsos no século XVIII. Em especial desse momento se destaca a figura do padre José de Anchieta, tido por alguns como o primeiro educador do Brasil. Dessa atuação muito se escuta sobre a utilização do ensino musical como ferramenta de catequização dos povos originários, como comenta Acquarone em sua história da música:

A educação foi exercida, de preferência, sobre os “columins”, isto é, as crianças indígenas. Diz Gilberto Freire que “a poesia e a música brasileiras surgiram desse conluio de columins e padres”. Completando as suas impressões, cita José Antônio de Freitas, o qual afirma que “na poesia lírica brasileira do tempo da colonização, os jesuítas ensaiavam as formas que mais se assemelha aos cantos dos Tupinambás, com voltas e refrens, para assim atraírem e converterem os indígenas à fé católica”. (ACQUARONE, 1942, p. 142)

Sobre essa atuação Vasco Mariz também escreve:

Mas os jesuítas utilizaram a música sobretudo como instrumento de conversão dos gentios. Escreviam autos em português e em língua local, ensinavam as crianças indígenas a cantar, a dançar, a tocar flauta, gaitas, tambores, viola e até cravo. Esses pequenos episódios dramáticos incorporavam vários tipos de música disponível, de origem ibérica e medieval. Consta até que existiam, nas aldeias já civilizadas, pequenas escolas de música para os filhos dos índios, cuja musicalidade era louvada pelos cronistas da época. Na Bahia, em 1578, os sacerdotes já formavam os primeiros “mestres-de-artes” instruídos a tocar instrumentos e em canto coral. Seu repertório era circunscrito ao cantochão e ao gênero de música renascentista, sobretudo portuguesa. Essa hábil política dos jesuítas facilitava sobremaneira a catequese, e obviamente uma civilização de nível tão baixo como a de nosso indígena teria de soçobrar ante uma influência tão poderosa quanto a européia. Ocorreu então o que já se chamou, apropriadamente, de “deculturação” da música indígena brasileira. (MARIZ, 2005, p. 33-34)

Apesar de seu juízo quanto à cultura indígena digno de um antropólogo evolucionista do século XIX, Vasco Mariz apresenta de forma sintética um panorama do ensino musical jesuíta, seus objetivos quanto aos educandos indígenas e as consequências culturais de tal ação.

Acquarone em seu capítulo sobre a música do período colonial fornece uma pequena listagem das primeiras escolas jesuíticas construídas no Brasil:

Vindos para o Brasil, cuidaram os jesuítas de firmar, antes de mais nada, os centros nucleares de onde deveria irradiar-se, por todo o território, a campanha catequizadora. Fundaram, pois, o primeiro Colégio, na cidade de Salvador, e, logo em seguida, o de S. Vicente, ambos sob a orientação do padre Manuel da Nóbrega. O terceiro foi o de Piratininga. (ACQUARONE, 1942, p. 140)

Apesar dessa atuação catequizadora, posteriormente os jesuítas também se tornaram responsáveis pela educação de boa parte da jovem elite colonial e inclusive de alguns escravizados, processo que possivelmente também contribuiu para os esforços colonizadores e a estabilização da nova ordem social que aqui se instalava.

Em um segundo momento, já com uma sociedade colonial mais estabelecida e agora bem calcada na exploração do trabalho de africanos escravizados e seus descendentes, a catequização dos indígenas interessava menos e a educação dos colonos brancos nos moldes utilizados pelos jesuítas não mais servia às necessidades da metrópole, já que as outras nações européias se modernizavam para o nascente capitalismo e para o pensamento iluminista, fazendo contraposição ao atraso produtivo de Portugal e ao ensino escolástico mantido pela Companhia de Jesus tanto na metrópole quanto nas colônias. Estes seriam alguns dos motivos para que com a reforma lançada em Portugal pelo Marquês de Pombal, o mesmo buscasse a expulsão dos jesuítas das terras da coroa portuguesa.

## **1.2 As ordens religiosas e seus músicos**

A expulsão da ordem dos jesuítas parece ter de forma gradual impactado o processo educacional que se realizava no Brasil colonial, em especial o ensino de música, que passou a se realizar a partir de diferentes ordens terceiras, por intermédio de seus membros, e por professores particulares. Dentre estas ordens estão a Irmandade de Santa Cecília, responsável por uma espécie de regulamentação do exercício profissional e da atividade musical em festividades sacras e profanas em distintas vilas, a Irmandade de São José dos Homens Pardos e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, ambas com um funcionamento corporativo e religioso como a primeira ordem citada, mas com a característica específica de servir e ter entre seus membros apenas pessoas pretas ou pardas.

Aqui, em meados do século XVIII, começa a se desenhar o que foi chamado por Curt Lange de "mulatismo musical", quando diversas figuras de proeminência no cenário musical de diferentes cidades da colônia começam a surgir. Para além de seu status racial, esses músicos apresentam em comum o fato de serem livres (em contraposição aos anônimos músicos escravizados como os mencionados no relato de Laval), desempenharem muitas vezes o papel de professores e terem sua atuação intimamente ligada à religião, na medida em que muitos ocupavam cargos como o de mestre de capela e eram membros de diferentes ordens religiosas. Vasco Mariz destaca algumas dessas figuras:

Álvares Pinto, talvez o mais significativo, estudou em Lisboa, e escreveu um tratado intitulado Arte de solfejar, cujo manuscrito está na Biblioteca Nacional de Lisboa. Foi mestre-de-capela da igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife [...] (MARIZ, 2005, p. 36)

Álvares Pinto atuou em Recife e, como o próprio Vasco o coloca, tem significância ainda hoje por seus métodos de solfejo, cujo material ainda é utilizado, inclusive no departamento de música da UnB, onde alguns dos solfejos escritos por Luís Álvares Pinto são realizados nas aulas de linguagem e estruturação musical ministradas pelo professor Dr. Ricardo Dourado Freire.

Já em Salvador houve a figura do Padre Caetano, mestre de capela do qual, aparentemente, pouco se sabe:

As poucas informações que temos sobre o padre Caetano são dadas por ele mesmo, na capa e na introdução ao Tratado de escola de canto de órgão (1759-60): nasceu em Salvador, foi padre secular e mestre-de-capela da Sé da Bahia por cerca de 25 anos (1734-60). (MARIZ, 2005, p. 45)

Por ocuparem o cargo de mestre de capela entende-se que ambos músicos mencionados foram também professores de música, já que o cargo incluía a responsabilidade por todas as atividades musicais da igreja, inclusive o ensino e supervisão dos que tocavam e cantavam durante os officios. Em adição, ambos escreveram tratados com os quais supõe-se que tenham ensinado.

Já na região das Minas Gerais, espaço que à época viu o florescimento de grande atividade musical em comparação com as outras partes da colônia, Vasco Mariz cita a figura de Emerico Lobo de Mesquita:

Mas voltemos ao isolamento do Arraial do Tejuco, a seis meses de viagem do Rio de Janeiro. Lá perto nasceu José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o maior músico mineiro do século XVIII. De origem humilde, mulato, ficaria depois conhecido por Emerico [...] Geraldo Dutra de Moraes informa que era “filho natural do português Joseph Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana” (daí pode provir o Emerico). Teve por professor de música e latim o padre Dantas, mestre-de-capela da matriz de N. S. da Conceição do Serro. Durante vinte anos exerceu a profissão de músico do Arraial do Tejuco, como organista da matriz de Santo Antônio, regente da orquestra na igreja do Carmo, atuando eventualmente na Capela das Mercês dos Pretos, de cuja confraria fazia parte. Foi alferes do Terço de Cavalaria dos Pardos, além de professor de música e contraponto. (MARIZ, 2005, p. 41-42)

Emerico Lobo de Mesquita exemplifica nesta passagem algo da educação musical que busco analisar neste trabalho. Ele mesmo fora educado musicalmente por um mestre de capela, e mais tarde viria a se tornar também professor de música, em uma escola que administrava em sua própria casa: “Mas Emerico desenvolvia considerável atividade: tocava também na Matriz de Santo Antônio e tudo indica que tinha uma escola de música na própria casa.” (MARIZ, 2005, p. 45). Vasco aponta também que este costume de manter escolas de música em suas próprias casas parece ter sido relativamente comum à época, citando o padre José Maurício como outro exemplo da prática.

Além de suas funções de mestre-de-capela, José Maurício desempenhou papel importante como professor e, dentro da velha tradição mencionada no capítulo anterior, tinha em sua casa uma escola de música que manteve quase até o final de sua vida. O objetivo era preparar músicos e cantores para as cerimônias religiosas da Sé do Rio de Janeiro. Os alunos usavam um laço azul e vermelho no chapéu, o ensino era gratuito e a participação nos conjuntos musicais resultava em isenção do serviço militar. Dom João VI deu-lhe uma pensão que ajudou a manter a escola, mas Dom Pedro I não teve condições financeiras de confirmá-la e a suspendeu. O curso de música, que já completara 28 anos, findou em 1822. No ano anterior escrevera um compêndio de música e método de pianoforte. (MARIZ, 2005, p. 54)

### **1.3 A chegada da corte e as transformações na vida musical**

Com a chegada dos tempos do padre José Maurício podemos também marcar um terceiro momento a ser englobado nesta pesquisa: o período em que a corte portuguesa se estabeleceu no Rio de Janeiro, transformando então a cidade em capital do império português. Apesar de ser um período curto (de 1808 a 1822, quando ocorre a independência do Brasil) foi também um momento de diversas transformações para a colônia, em especial para a cidade onde se assentou D. João VI. Esta viu, em favor da corte que ali estava, um crescimento na atividade musical, da qual José Maurício foi célebre partícipe. O padre já era desde 1798 o mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro e com a chegada da corte em 1808 atraiu a atenção e o interesse de D. João VI, com o qual conseguiu financiamento para suas atividades docente e musical, além da direção da Capela Real. José Maurício conseguiu alcançar estes cargos apesar da resistência que se impunha sobre sua ascensão, em especial por se tratar de um homem tido como mulato, natural da colônia e pela embaraçosa situação de ser pai de seis crianças, mesmo que tivesse tomado os votos de castidade comuns aos clérigos. Como aponta Vasco Mariz, um dos principais articuladores contra José Maurício foi Marcos Portugal, músico lisboeta que veio ao Brasil por convite da corte ou com seus próprios meios, buscando as graças da mesma.

Enquanto Dom João precisou de José Maurício para a direção da Capela Real, ele teria tolerado a situação embaraçosa, mas ao chegar Marcos Portugal de Lisboa, em 1811, é possível que o relativo ostracismo do compositor não tenha sido motivado apenas pela campanha contra ele movida pelo músico português, mas também pelo fato de que o padre-mestre da Capela Real, além de brasileiro e mulato, já tinha então três filhos. O rival pode ter utilizado esse argumento junto ao monarca tão religioso, na Corte tão lusófila, e com os altos prelados. Entretanto, José Maurício nunca perdeu o favor do rei, nem chegou a ser dispensado de seu cargo, que conservou até a morte. (MARIZ, 2005, p. 55)

Apesar do manutenção de suas funções e da pensão que recebia do rei para que pudesse dar continuidade à escola de música que tocava em sua casa, o músico viu sua atuação cada vez mais ostracizada até que, com o regresso da corte para Portugal, a pensão cessasse e com ela chegassem

ao fim as atividades de sua escola, no mesmo ano em que o Brasil se tornaria independente. Por fim, sem mais apoio da corte, o músico e professor morreu em sua cidade natal, pobre e esquecido.

Por último, neste breve momento pré-independência em que a família real portuguesa se assentou na cidade do Rio de Janeiro, como aponta Humberto Amorim em seu artigo, começam a surgir fontes que apontam para a atuação de professores particulares de música, muitos desses imigrantes europeus que vieram ao Brasil após este se tornar capital do Império Português, em contraposição aos relatos que até então mencionavam os músicos e professores “mulatos”.

Os primeiros periódicos veiculados no Brasil ratificam tal perspectiva e nos revelam que, em função dos fatores elencados na introdução, proliferou o número de instrutores particulares de música atuantes no Brasil após a chegada da família real portuguesa. Já no ano seguinte, encontraremos o anúncio inaugural de mestres particulares atuando também na Bahia: recém-chegados à cidade, três músicos profissionais que atuavam em Lisboa, no Theatro de São Carlos, recomendam-se ao público para atuar em festas de igreja, funções privadas e em aulas particulares de canto. São eles: Miguel Vaccani, 1º Músico de Câmara de S. M. Catholica; Rosa Fiorini Vaccani e João Olivetti (IDADE D’OURO<sup>3</sup>, 1811a). Dez dias depois, em 13 de dezembro de 1811, o mesmo trio anuncia que irá celebrar o aniversário da rainha portuguesa com um concerto realizado no Theatro da Bahia. No repertório, obra vocal “séria, semisséria e bufa”, o que revela uma curiosa categorização da música em três níveis hierárquicos (IDADE D’OURO, 1811b). (AMORIM, 2017, p. 47)

Neste último recorte, desta vez alijado do contexto religioso e institucional, e em conformidade com o que aconteceu com o padre José Maurício, o branco parece começar a recobrar um certo papel de proeminência no ensino musical, movimento que a uma primeira e superficial olhada, sugere já apontar para o projeto eugênico que parece ter se iniciado ainda nos anos imperiais do Brasil e se levou a cabo com a chegada de levas de imigrantes europeus que substituiriam a mão de obra dos pretos escravizados para, ao longo das gerações, contribuir para o embranquecimento da população brasileira, transformando-se em projeto de Estado no século XX (FORMIGA, PAULA e MELO, 2019).

Tendo em vista a situação que aqui se desenha em dois grandes momentos: primeiramente uma ordem religiosa europeia encarregada pela metrópole de catequizar os povos indígenas e utilizando como ferramenta para tal o ensino musical, e, em seguida o surgimento de irmandades leigas com um claro recorte racial e grande proeminência na vida musical a partir da atuação de seus membros, findando com a crescente atuação de imigrantes europeus na capital da colônia, me surge o interesse de compreender melhor os processos de ensino e aprendizagem musical que se realizaram neste contexto histórico.

Apesar de se ter relativo assentamento quanto aos espaços em que se realizava o ensino de música e se ter o conhecimento de figuras importantes tanto na prática quanto na educação musical, ainda me parece pouco aprofundado o conhecimento quanto às metodologias aplicadas ao ensino e, no âmbito da atuação pós-jesuítica, dos objetivos dos alunos que se lançavam ao estudo musical.

---

3 IDADE D’OURO, Avisos, Bahia, 3 dez. 1811a, p. 4.

Partindo então desses questionamentos, pretendo realizar uma revisão bibliográfica para analisar o que se sabe hoje sobre o ensino musical na colônia. Com essa revisão do conhecimento já produzido acerca do assunto, almejo compreender se é possível identificar características (metodologias, objetivos e consequências sócio-culturais) e diferenças do processo de ensino-aprendizagem realizado por diferentes atores e instituições que estão intimamente ligados ao ensino e à prática musical colonial.

Em suma, o que aqui se pretende buscar são fontes que permitam compreender o ensino musical durante diferentes momentos da colonização e como este se desenvolveu e transformou ao longo dos séculos. Para tanto, pretendo focar minha revisão bibliográfica nos trabalhos apresentados em programas de pós-graduação em música no Brasil, com o intuito de vislumbrar o conhecimento já construído sobre o assunto neste âmbito, averiguar o interesse nesse tipo de pesquisa por parte dos pós-graduandos em música e vislumbrar as questões pouco aprofundadas neste campo que podem servir como ponto de partida para novas pesquisas.



## Capítulo 2 – Metodologia

### 2.1 Sobre o método de revisão bibliográfica

Como já explicitado nos capítulos anteriores, este trabalho terá como método o processo de revisão bibliográfica, com o objetivo de analisar o conhecimento já construído sobre a educação musical no Brasil durante o período colonial (que compreende, de forma geral, os anos entre 1500 e 1822) e averiguar se este é capaz de responder aos questionamentos suscitados ao longo da introdução e da revisão historiográfica.

O processo de revisão bibliográfica consiste basicamente em uma sumarização e análise dos dados contidos em um recorte específico de pesquisas, com o objetivo principal de compreender o quadro geral da área de conhecimento que engloba as pesquisas analisadas, como apontado por Norma Sandra de Almeida Ferreira:

Definidas como de caráter bibliográfico, elas parecem trazer em comum o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e de seminários. (FERREIRA, 2002, p. 258)

Esta metodologia, que de forma geral serve como ponto de partida para pesquisas subsequentes, permite averiguar a partir da sumarização de um recorte específico os pontos mais ou menos assentados dentro de um campo do conhecimento, ou seja, nos permite identificar o que já foi produzido e os espaços de conhecimento que ainda podem ser preenchidos.

No caso específico do tema geral de meu interesse, que é o ensino de música no Brasil colônia, a revisão do que já foi produzido me permitirá saber quais períodos históricos já foram bem estudados, a quais contextos socioculturais se dá mais atenção, quais regiões do Brasil foram mais analisadas, assim permitindo a identificação de questões que ainda estão em aberto dentro desta área de pesquisa.

Para além de resultados qualitativos que podem apontar a direção que devem seguir outras pesquisas dentro da área, esta metodologia permite também, a partir da análise e comparação de dados quantitativos, compreender o interesse dos pesquisadores em escrever sobre o assunto analisado.

## 2.2 Levantamento de dados

Em um primeiro momento, durante a construção desta pesquisa adotei um escopo maior, buscando entre artigos, dissertações e teses de diversas áreas do conhecimento, encontrando em especial alguns trabalhos das áreas de história social e pedagogia que analisavam a prática e o ensino musical do período, trazendo, ainda que a partir de uma perspectiva não musical, importantes informações a respeito do processo de ensino-aprendizagem então praticado. Porém, a fim de limitar este escopo e possibilitar assim averiguar o interesse dos pós-graduandos em música neste assunto em específico, decidi por realizar esta revisão apenas com teses e dissertações apresentadas a programas de pós-graduação em música, mais especificamente nas pós-graduações vinculadas à ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).

O primeiro passo foi acessar a página de internet da ANPPOM em <https://anppom.org.br>, e ver quais programas de pós-graduação foram listados na aba referente a tal informação. Partindo do pressuposto que essa página esteja atualizada, encontrei 20 instituições que oferecem cursos de mestrado e/ou doutorado em música no Brasil.

O segundo passo foi realizar uma verificação nas bases de dados das instituições vinculadas a fim de encontrar os trabalhos possivelmente relacionados. Aqui vale ressaltar que foram considerados “possivelmente relacionados” todos os trabalhos que tratam da música realizada no território brasileiro durante o recorte temporal de 1500-1822 (independentemente de abordarem ou não o processo de ensino-aprendizagem).

Encontrei 29 trabalhos que correspondiam, de alguma forma, com o recorte proposto. Os resultados encontrados nesta busca podem ser aferidos no seguinte quadro:

Quadro 1 – Lista de instituições e quantidade de trabalhos com o recorte proposto

Instituição	Nº de trabalhos	Instituição	Nº de trabalhos
UNESPAR	0	UEMG	0
UFSJ	0	UFPA	2
UFPB	0	UFU	0
UDESC	1	UFRJ	2
UFBA	1	UFRN	0
UFG	0	UNESP	6
UFMG	4	UNICAMP	6
UFPE	0	UNIRIO	4
UFPR	0	USP	2
UFRGS	1	UNB	0

A terceira etapa foi uma análise mais pormenorizada dos textos identificados. Nessa etapa foram lidos, de forma rápida e dinâmica, todos os textos encontrados para separar aqueles que teriam relação direta com o interesse específico do recorte dessa pesquisa.

De todos os 29 trabalhos identificados, nem todos têm enfoque no período colonial, sendo esse período apenas mencionado em algumas pesquisas com o fim de se traçar paralelos ou para a construção de um panorama histórico. Estes, portanto, trazem apenas informações superficiais e dados já conhecidos a fim de construir antecedentes para o verdadeiro objeto de estudo, sendo por isso de menor interesse para a presente pesquisa.

Dos 29 textos, 17 têm a música realizada durante o período colonial como seu objeto de estudo e menos ainda dentre estes trabalhos têm alguma espécie de enfoque na educação, muitas vezes sendo esta apenas mencionada de passagem ou completamente ignorada. Dos 17 trabalhos que têm a música colonial como objeto de estudo, apenas 6 têm um enfoque mais aprofundado na educação, seja dedicando um capítulo completo a tratar do tema ou ainda tendo uma questão relacionada como objeto de estudo (as instituições que realizavam o ensino, a análise de um método ou tratado, etc).

Esses dados poderão ser melhor avaliados no Quadro 2, em que estão listadas as pesquisas encontradas durante o levantamento bibliográfico, e no capítulo seguinte em que os trabalhos estão descritos e agrupados quanto ao tratamento dado à educação musical realizada no período colonial.

Quadro 2 – Listagem dos 29 trabalhos encontrados

Ano	Título	Autor	PPG
1996	Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX	Paulo Rogério Campos de Faria	UFRJ
1998	Música colonial em Minas Gerais: estudo das características da estrutura musical em nove peças sacras	Carlos Ricardo Rosa	UNICAMP
2006	Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889	Fernando Pereira Binder	UNESP
2006	Música e representação nas cerimônias de morte em Minas Gerais (1750-1827) reflexões para o estudo da memória sonora da festa	Rodrigo Teodoro de Paula	UFMG
2006	Ornamentação e improvisação no método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia	Maria Aida Falcão Santos Barroso	UFRJ
2006	Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa	Marcos Tadeu Holler	UNICAMP
2007	O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX	Dalton Martins Soares	UNESP
2008	Música em Atibaia: uma história possível volume I	Daniel Guimarães Nery	UNESP
2009	A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro	Alexandra Van Leeuwen	UNICAMP
2009	A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX	Adeilton Bairral	UNIRIO
2009	Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil	Ulisses Santos Rolfini	UNICAMP
2010	A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX	Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl	UNESP
2010	Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial	Simone Gutjahr	UDESC
2010	Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise da campanha pela lei 11.769/2008	Luis Felipe Radicetti Pereira	UNIRIO
2014	Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular	Patrícia Gatti	UNICAMP

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>PPG</b>
2014	A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial: seus órgãos, organistas e organeiros	Handel Cecilio Pinto da Silva	UNICAMP
2015	A prática musical na venerável ordem terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia	Marcos dos Santos Santos	UFBA
2015	História oral temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca	Wilson Pontes Júnior	USP
2015	O Violão solo em Belém do Pará: uma história a partir da sistematização do ensino no instituto estadual Carlos Gomes	José Antonio Salazar Cano	UFPA
2016	A atividade organística no Brasil colonial e suas relações com Portugal	Felipe Antônio Bernardo	UNESP
2016	O ensino de música no colégio Pedro II: a criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984	Juliana Maria Chispim Campelo Lima	UNIRIO
2016	O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII	Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl	UNESP
2016	Os tupinambá no Brasil colonial: aspectos da transmissão musical	Rafael Severiano	UFPA
2017	Sociedade musical Santa Cecília: o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará-MG	Ana Carolina Borges Umbelino	UFMG
2018	Doutos mestres de summa graça e destreza: um estudo etnomusicológico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII	Gilson Rodrigues Chacon de Oliveira	UFRGS
2019	Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)	Felipe Novaes Ricardo	UFMG
2019	O piano no Maranhão: uma pesquisa artística	Daniel Lemos Cerqueira	UNIRIO
2020	Ao som de caixas, cravos, coros e rabecões: a atividade musical nos registros de São João Del-Rei/MG (1713-1750)	Rodrigo Pardini Corrêa	UFMG
2020	Espaços expandidos: diálogos entre a tradição musical e a contemporaneidade	Jessica Gubert Silva	USP

## **Capítulo 3 – Sobre as pesquisas**

Este capítulo será dedicado a aprofundar o Quadro 2 do capítulo anterior, agrupando os trabalhos em seu tratamento quanto ao ensino e explicando melhor como as pesquisas encontradas durante o levantamento de dados se relacionam ou não com o recorte sugerido, uma vez que mais à frente, durante a revisão da literatura, trataremos apenas dos trabalhos que aportaram dados referentes à educação musical realizada durante o período colonial brasileiro.

### **3.1 Pesquisas em que não se menciona o ensino do período colonial**

#### **3.1.1 Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX**

O texto mais antigo encontrado, de 1996, intitulado “Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX”, de Paulo Rogério Campos de Faria, busca fazer uma análise da utilização do piano no Rio de Janeiro, uma espécie de trajetória histórica do instrumento na cidade. O período colonial é apenas tangenciado quando se faz uma menção à vinda da família real portuguesa e, por consequência, a chegada dos primeiros pianos à cidade do Rio de Janeiro. A dissertação analisa programas de concerto, partituras e outros documentos que fazem alusão à prática pianística durante os anos imperiais do Brasil, mas não faz menções ao ensino do instrumento, e mesmo se o fizesse, já estaria essa prática de ensino fora do escopo que aqui será analisado.

#### **3.1.2 Música e representação nas cerimônias de morte em Minas Gerais (1750-1827)**

Já Rodrigo Teodoro de Paula, em sua dissertação “Música e representação nas cerimônias de morte em Minas Gerais (1750-1827)”, busca analisar a música dedicada às cerimônias fúnebres brasileiras, que, como argumenta o autor, consiste em parcela significativa do catálogo de composições produzidas em Minas Gerais durante os anos de proliferação da atividade musical na região. Mesmo se inserindo no escopo temporal de interesse para a presente pesquisa, o tema das composições fúnebres do período não abre espaço para o processo educacional dos compositores.

### **3.1.3 O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX**

Em “O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX” de Dalton Martins Soares, se analisa a historiografia produzida durante o século XX a respeito da música do período colonial e imperial, em especial à que se praticou em São Paulo. O autor aponta nos escritos a busca de consolidar uma identidade nacional com base no passado histórico do país e a influência da teoria evolucionista praticada na Europa do século XIX.

### **3.1.4 Música em Atibaia: uma história possível volume I**

Daniel Guimarães Nery, em “Música em Atibaia: uma história possível volume I”, busca constituir uma historiografia sobre a prática musical na cidade de Atibaia e brevemente tangencia o período colonial, a que se dedica seu primeiro capítulo, descrevendo a formação do vilarejo e a chegada dos primeiros mestres de capela ao longo do século XVIII. Neste capítulo são analisados alguns documentos da época e é mencionada a figura de Manoel Julião, mestre de música mineiro presente em Atibaia a partir de 1816, fim do período que aqui será levado em conta. O autor aponta, a partir de censos realizados na cidade à época, para a presença de dois músicos em Atibaia nesse período, levantando a hipótese de que fossem dois alunos de Julião ou o próprio músico e um aluno. Com essa pequena menção a um professor de música na cidade, terminam os dados de interesse a essa pesquisa, uma vez que, ainda que mais à frente o autor dedique algumas páginas à educação musical na cidade de Atibaia, esta já se encontra no período imperial e republicano do Brasil.

### **3.1.5 A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro**

A dissertação de Alexandra Van Leeuwen, intitulada “A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro”, estuda a trajetória de Joaquina Lapinha, cantora fluminense que atuou no Brasil e em Portugal e a quem José Maurício dedicou algumas obras, o que pode ser evidência da apreciação do padre pela musicalidade da cantora. A autora faz também uma análise de obras do repertório de Joaquina Lapinha a fim de fundamentar a performance das mesmas. Apesar de acompanhar a trajetória e

pesquisar o repertório executado pela cantora, não existem menções ou informações a respeito da formação musical da mesma nessa pesquisa.

### **3.1.6 Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular - dois estudos de caso**

Em “Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular - dois estudos de caso”, Patrícia Gatti faz uma contextualização histórica do cravo desde seu surgimento, sua inserção no Brasil colonial e sua utilização até os dias atuais. Em seguida faz uma análise do uso do cravo no contexto da música popular. A pesquisa aborda apenas as características históricas da chegada do cravo ao Brasil, mas não menciona o processo de formação de cravistas no período.

### **3.1.7 A prática musical na venerável ordem terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia**

Marcos dos Santos Santos em sua pesquisa “A prática musical na venerável ordem terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia” faz uma análise das atividades musicais dessa ordem, partindo de uma revisão bibliográfica sobre o cenário musical em Salvador no século XVIII (período de instalação da ordem terceira de São Domingos na cidade) e posteriormente analisando documentos relativos à música encontrados no acervo da ordem ainda atuante na cidade. O autor, portanto, mistura o processo de revisão bibliográfica e a pesquisa de acervo afim de construir uma visão da música ali praticada. Em momento algum o texto e suas fontes mencionam ou sugerem algum envolvimento da ordem terceira com o ensino de música, mas essa pesquisa traz informações interessantes no que concerne à diferenciação entre ordens primeiras e ordens terceiras.

### **3.1.8 Os tupinambá no Brasil colonial: aspectos da transmissão musical**

Ponto fora da curva, o trabalho de Rafael Severiano é o único destes que trata de música indígena, em especial dos Tupinambás. Inserido no contexto colonial objeto desta pesquisa, esse trabalho só não se levará em conta para as análises posteriores por não tentarmos forçar um paralelo entre a educação institucionalizada de caráter europeu com as formas de transmissão de saberes presentes nas sociedades de povos originários.



### **3.1.9 Sociedade musical Santa Cecília: o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará-MG**

Esse texto de Ana Carolina Borges Umbelino analisa o ensino de música dentro da Sociedade musical Santa Cecília, tida como a banda de música mais antiga de Minas Gerais ainda em atividade. Apesar de apontar para a fundação da sociedade ainda no século XVIII, no contexto da exploração aurífera na região, a autora tem seu foco de análise nas práticas atuais de ensino-aprendizagem na instituição, dedicando algumas páginas para relatar a fundação da mesma e contextualizá-la no âmbito da cidade de Sabará dos anos 1700.

### **3.1.10 O piano no Maranhão: uma pesquisa artística**

Daniel Lemos Cerqueira busca analisar o uso do piano e as obras compostas para o instrumento no Maranhão, focando na produção realizada entre os séculos XIX e XXI, fazendo apenas uma breve contextualização sobre a presença de instrumentos de teclas na região durante os séculos anteriores. De maneira similar às pesquisas de Paulo Rogério Campos de Faria e Patrícia Gatti, o autor apenas analisa a introdução do instrumento na região mas não faz menções à prática de ensino-aprendizagem do mesmo.

### **3.1.11 Espaços expandidos: diálogos entre a tradição musical e a contemporaneidade**

A dissertação de Jessica Gubert Silva “Espaços expandidos: diálogos entre a tradição musical e a contemporaneidade” traz uma pesquisa sobre o ensino e a performance da clarineta na contemporaneidade (especificamente nas classes da USP entre os anos de 2017-2020) ao passo que dialoga com o passado colonial que nos legou uma série de características eurocêntricas tanto à performance quanto ao ensino de música.

### **3.2 Pesquisas com menções ao ensino do período colonial**

A seguir estão agrupadas as pesquisas que trazem algum tipo de informação sobre o ensino musical praticado durante o período colonial, ainda que essas variem muito entre os trabalhos. Algumas pesquisas trazem apenas apontamentos superficiais e passageiros, ou informações como as já encontradas na historiografia, ao passo que outras se dedicam mais profundamente ao assunto e trazem informações de maior vulto.

#### **3.2.1 Música colonial em Minas Gerais**

A pesquisa de Carlos Ricardo Rosa, apesar de se incluir completamente no período temporal foco desta pesquisa, se trata de uma análise musical de algumas peças mineiras a fim de identificar as características estruturais da música ali realizada. O primeiro capítulo faz um breve contexto histórico da época e traça uma pequena biografia de dois compositores de então: Emerico Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira. Após este primeiro capítulo contextualizante, os próximos são dedicados às análises das peças e seus frutos.

#### **3.2.2 Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 - 1889**

Fernando Pereira Binder, como pode se perceber pelo título, analisa as bandas militares brasileiras, especificamente durante o período imperial. Apesar deste estar fora do escopo temporal analisado na presente pesquisa, o trabalho de Binder traz informações também sobre o período colonial e o período em que a corte portuguesa esteve no Rio de Janeiro, a fim de construir os antecedentes para a análise de seu objeto. Nesta contextualização, fala-se sobre a formação de algumas bandas ainda nos tempos coloniais e temos dois subcapítulos dedicados aos músicos mestres e aprendizes e ao ensino de música dentro do exército.

#### **3.2.3 Ornamentação e improvisação no método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**

Temos agora em “Ornamentação e improvisação no método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia” o primeiro dos dois trabalhos que analisam métodos feitos por músicos atuantes como professores durante o período colonial, o que pode nos trazer algumas informações sobre a

metodologia e os conteúdos teóricos ensinados pelos mesmos, uma vez que imagino ser seguro o suficiente afirmar que esses utilizaram seus métodos para suas classes ou pelo menos o cenário contrário: suas experiências com a docência influenciaram sua escrita. Nesta pesquisa, Maria Aida Falcão Santos Barroso analisa especificamente a questão da ornamentação e a improvisação no método de José Maurício, com o fim de fornecer informações técnicas sobre a execução das obras do autor a possíveis intérpretes contemporâneos, portanto, Maria Aida não tem seu foco na educação praticada por José Maurício.

#### **3.2.4 Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa**

A próxima pesquisa é “Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa”, de Marcos Tadeu Holler, que estuda de maneira mais global (ou seja, não focada especificamente na questão educacional) a música praticada nas reduções e colégios jesuítas. De importância para essa pesquisa o autor traz, a partir da análise de documentos da própria Companhia de Jesus, informações sobre os diferentes colégios fundados no Brasil e sobre a prática do ensino realizado dentro da ordem.

#### **3.2.5 A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX**

De Adeilton Bairral, a tese “A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX” busca analisar especificamente a prática de notação musical realizada até o século XIX. Uma vez que a notação musical está intimamente conectada à teoria musical, o trabalho dedica um capítulo para o saber teórico-musical, onde se analisam os conceitos medievais sobre a teoria da música, seu ensino na Europa e no Brasil, bem como o *Ratio Studiorum*: “metodologia” utilizada pelos jesuítas e fortemente influenciada pelas concepções medievais e escolásticas.

#### **3.2.6 Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil**

A próxima pesquisa “Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil” de Ulisses Santos Rolfini, traz um panorama da utilização do trompete no

Brasil desde a introdução do instrumento pelos jesuítas até os anos imperiais pós-independência, sem menção ao ensino do instrumento.

### **3.2.7 A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX**

A pesquisa de Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl, intitulada “A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX” analisa a utilização em Portugal e no Brasil desta forma musical mencionada no título. O autor aponta para certa popularidade deste tipo de composição entre os compositores lusitanos e brasileiros e analisa uma série de tratados sobre a fuga dupla, inclusive alguns escritos por portugueses e brasileiros, que podem ter sido utilizados no ensino aqui realizado, ou servido como fundamentação teórica para os professores.

### **3.2.8 Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial**

A pesquisa de Simone Gutjahr busca analisar a atuação de diversos músicos relacionados às ordens terceiras na cidade de Desterro (atualmente Florianópolis), buscando fontes que permitam identificar os músicos que ali atuaram e os serviços que prestavam às diferentes irmandades religiosas que tinham presença na cidade.

### **3.2.9 Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise da campanha pela lei 11.769/2008**

Luis Felipe Radicetti Pereira em sua dissertação “Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise da campanha pela lei 11.769/2008” trata diretamente de assuntos ligados à educação, porém, destina ao ensino realizado no período colonial pouco mais de uma página em que traz uma breve e superficial contextualização do fenômeno. Após um panorama do ensino praticado no período colonial e um recorrido por toda a história da educação musical nas escolas brasileiras, o autor analisa o movimento “quero educação musical na escola” que culmina na lei referenciada no título.

### **3.2.10 A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial: seus órgãos, organistas e organeiros**

Em “A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial: seus órgãos, organistas e organeiros” Handel Cecilio analisa a utilização de órgãos na liturgia beneditina realizada no Brasil, trazendo informações sobre os diferentes órgãos presentes no país à época, sobre os intérpretes que atuavam nos mosteiros, construtores e reparadores que trabalharam para a ordem e, de maior interesse para essa pesquisa, algo sobre o ensino realizado dentro do contexto desta ordem religiosa.

### **3.2.11 História oral temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca**

Wilson Pontes Júnior traz poucas informações sobre o período colonial em sua dissertação “História oral temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca”, onde pesquisa a obra de Benito Maresca, tenor ítalo-brasileiro que atuou a partir do século XX e segundo o autor contribuiu com a formação de uma geração de cantores. Em sua introdução o autor contextualiza de forma breve o ensino de canto na Europa e no Brasil colonial e apenas se refere à ausência de uma escola (no sentido de consolidação de uma técnica e estilo) de canto brasileira no período.

### **3.2.12 O Violão solo em Belém do Pará: uma história a partir da sistematização do ensino no instituto estadual Carlos Gomes**

José Antonio Salazar Cano, faz uma análise acerca da utilização e ensino do violão no Pará, porém, em sua contextualização histórica o autor analisa um escopo maior, se referindo a todo o território colonial. Como pode se perceber no título de sua dissertação “O Violão solo em Belém do Pará: uma história a partir da sistematização do ensino no instituto estadual Carlos Gomes”, o verdadeiro objeto de estudo é o ensino de violão no conservatório fundado em 1895, portanto, fora do escopo aqui analisado.

### **3.2.13 A atividade organística no Brasil colonial e suas relações com Portugal**

Esse texto se dedica à difusão do órgão de tubos pelo Brasil colonial e analisa a influência portuguesa no repertório tocado e na construção dos instrumentos aqui presentes. O primeiro

capítulo se dedica ao uso do instrumento em Portugal e a alguns organistas portugueses, a fim de que se possa construir a base comparativa com a atividade brasileira. No restante do trabalho são descritos os órgãos trazidos para as diferentes partes do Brasil, seu uso por parte das ordens religiosas aqui atuantes (em especial jesuítas e beneditinos) e algo sobre o repertório praticado, ainda que o autor aponte para a falta de fontes e para a presença de diversas lacunas. Pouca coisa de interesse para essa pesquisa está presente na dissertação de Felipe Antônio Bernardo, uma vez que são raríssimas as menções a algo relacionado ao ensino musical.

#### **3.2.14 O ensino de música no colégio Pedro II: a criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984**

“O ensino de música no colégio Pedro II: a criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984”, analisa o ensino de música no colégio carioca mencionado no título, já fora do período temporal analisado nesta pesquisa. Contudo, a pesquisa de Juliana Maria Chrispim Campelo Lima traz um pequeno panorama sobre o ensino de música na cidade anterior à fundação do colégio e à independência do Brasil.

#### **3.2.15 O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII**

Esta é outra pesquisa que analisa um método do período colonial, o “Moderno e muzico systema” de Luís Álvares Pinto. Além deste que é o foco principal da pesquisa, o autor se dedica de forma paralela a outros métodos luso-brasileiros e traz importantes informações a respeito do desenvolvimento da teoria musical ensinada no Brasil e em Portugal nos fins do século XVIII.

#### **3.2.16 Doutos mestres de summa graça e destreza: um estudo etnomusicológico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII**

Gilson Rodrigues busca averiguar em sua pesquisa a prática dos músicos de Olinda e do Recife, tendo como base os espaços e os clientes que contratavam tais profissionais, bem como os atritos e oposições entre as duas vilas (Sendo Recife marcado por uma elite de comerciantes e Olinda por “nobres da terra” e senhores de engenho). O autor ressalta também o trânsito atlântico entre Pernambuco e Portugal, que possibilitava um “intercâmbio” tanto de profissionais como de técnicas.

### **3.2.17 Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)**

A pesquisa de Felipe Novaes Ricardo busca analisar a prática de música em Vila Rica que não esteja associada à igreja ou às ordens leigas, mais especificamente analisando a atividade musical realizada por intermédio do Senado da Câmara de Vila Rica entre os anos finais do século XVIII e princípios do XIX. Para tanto o autor realiza uma revisão historiográfica sobre a organização social da colônia brasileira durante o período e em seguida parte para análise de documentos das instituições de Vila Rica que possam fornecer informações sobre a prática musical e como essa impactava os músicos da cidade.

### **3.2.18 Ao som de caixas, cravos, coros e rabcões: a atividade musical nos registros de São João Del-Rei/MG (1713-1750)**

De forma similar à pesquisa de Novaes Ricardo (3.1.26), Rodrigo Pardini Corrêa busca pesquisar as fontes sobre a música promovida pelo Senado da Câmara de São João Del-Rei, delimitando sua pesquisa à primeira metade do século XVIII, período de fundação da cidade. Diferentemente da pesquisa de Ricardo, essa pesquisa de Rodrigo se dedica à análise de documentação tanto civil como das organizações religiosas atuantes na cidade.

## **3.3 Sobre o conjunto de pesquisas analisadas**

O grosso dessas pesquisas não aborda com grandes informações o ensino no período colonial, ou por vezes mal aborda o próprio período colonial, dedicando apenas algumas poucas palavras para descrevê-lo de forma geral a fim de que se construam os antecedentes de seu verdadeiro objeto de pesquisa. Muitas das pesquisas trazem menções de forma passageira sobre alguma escola ou professor ou ainda levantam uma hipótese não desenvolvida em páginas subsequentes. Não que essas informações sejam sem valor (na verdade algumas são de fato muito interessantes), mas percebe-se que poucos são os trabalhos que tem algum tema relacionado ao ensino colonial no cerne de suas questões de pesquisa. Ainda assim, mesmo que se proponham a analisar outros temas e só de passagem tragam relatos e informações sobre a prática docente do período, é possível construir um panorama geral (ainda que com diversas lacunas) a partir dessas pesquisas, juntando trabalhos que trazem informações mais vultosas aos que trazem aquelas mais singelas. Este panorama será construído nos dois capítulos seguintes, dedicados a agrupar todas as informações

coletadas sobre o ensino praticado nos diferentes momentos do período colonial, separando-os por contexto.



## **Capítulo 4: O ensino nas ordens primeiras**

Este primeiro capítulo dedicado à revisão de literatura se concentrará sobre as informações ligadas ao ensino musical praticado pelas ordens primeiras. De forma sintética, uma ordem primeira é uma ordem religiosa diretamente ligada à igreja católica e apenas membros do clero fazem parte delas, sejam eles monges, padres, freiras, etc. Em geral essas ordens tem como função o catecismo, a administração da liturgia em suas igrejas e a formação de novos clérigos em seus monastérios, conventos, clausuras, etc. Mais à frente no capítulo seis, trataremos do ensino mais ou menos associado às ordens terceiras e à importante diferenciação entre essas duas classes de ordens religiosas. Dentre as ordens primeiras começaremos pela atuação dos jesuítas:

### **4.1 Os jesuítas (1549-1759)**

A pesquisa de Marcos Tadeu Holler intitulada “Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa” de 2006, é a que mais extensamente se dedica à música praticada pelos jesuítas nas terras brasileiras, começaremos então a construir nosso panorama pelas informações trazidas por esse autor que, a partir de documentos da ordem religiosa pôde analisar de forma geral a prática musical da Companhia de Jesus.

Como já explicitado a partir da análise da historiografia sobre a música brasileira, a atuação educacional dos jesuítas foi, basicamente, dividida em duas frentes: a catequização dos povos indígenas em seus aldeamentos e as aulas ministradas em seus colégios já dentro do nascente contexto urbano da colônia. Holler, a partir da leitura dos documentos da ordem, aponta para as grandes diferenças da prática musical dentro destes dois contextos, dos quais trataremos aqui separadamente. Mas antes de partirmos para as informações sobre o ensino realizado pela ordem, trataremos de uma questão referente à música em si dentro da Companhia de Jesus: sua aparente proibição.

A companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, vê sua criação em um momento em que a música tinha sua função litúrgica debatida entre os católicos. O primeiro documento da ordem estabelece que a música não deveria ser utilizada na liturgia, documento este que foi incorporado a duas bulas papais com algumas alterações, como no tocante à proibição da música por se considerar essa muito restritiva, principalmente em função da competição por fiéis travada com a igreja luterana, que tinha na música um atrativo para os fiéis. (HOLLER, 2006, p. 131)

Apesar do manutenção da prática musical na liturgia católica, os jesuítas optaram por seguir com a restrição dentro de sua ordem, como mostrado a seguir pelos documentos consultados por Holler (neste caso, a constituição da Companhia de Jesus):

Porquanto as ocupações assumidas com vistas à assistência das almas são de grande importância e próprias da nossa Instituição, e muito freqüentes, e como por outro lado nossa residência neste ou naquele lugar seja incerta, que os Nossos não usem o coro para Horas Canônicas ou Missas e para outras coisas que se entoam num ofício, uma vez que há lugares de sobra onde se satisfaçam aqueles a quem sua devoção mover a ouvi-las. (CONSTITUTIONES, 1583 [1558], pp. 209-210 apud HOLLER, 2006, p. 132)

O autor ressalta ainda outros trechos desse mesmo documento em que se proíbe expressamente o uso do canto, bem como a entrada de instrumentos musicais e mulheres nas casas e colégios da companhia. Tais restrições não se davam por capricho do fundador da ordem, mas sim porque este acreditava que a música viria a distrair os padres das prioridades da companhia: “a catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo, através da educação e obras assistenciais.” (HOLLER, 2006, p. 133)

Seguido a esse fato se apresenta uma contradição até engraçada: como pode que uma ordem religiosa onde se proibia, ou pelo menos restringia-se a prática de música, viesse a ter uma atuação musical tão relevante em nosso país a ponto de ser pesquisada até os dias de hoje, quase trezentos anos após sua expulsão?

Pode ser que a resposta para tal contradição se encontre nas próprias atividades priorizadas pela companhia, que entre outras, menciona o catecismo e a educação. A primeira, dentro do contexto da colônia americana estava focada nos indígenas aldeados junto aos jesuítas, já a segunda destinada aos primeiros centros urbanos brasileiros, como mencionado a pouco e reforçado pela seguinte citação:

A prática musical é permitida como uma ferramenta de conversão do gentio; nos estabelecimentos urbanos, pode ser utilizada em eventos sacros, desde que seja restrita a determinadas ocasiões, e que não seja realizada pelos padres, para que estes possam ocupar-se do cuidado com o bem espiritual. (HOLLER, 2006, p. 149)

Vista esta relativa restrição do uso da música por parte dos jesuítas, não é absurdo propor que no contato com os povos indígenas a mesma só tenha sido utilizada como uma ferramenta para a concretização de seu objetivo catequizador, como demonstram tanto a escrita de Marcos Holler quanto os documentos jesuítas consultados pelo mesmo que mencionam a grande afeição dos nativos pela música e como esta propiciava a aproximação dos missionários com os indígenas:

procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediram ao Padre [Juan de Azpicuelta] Navarro que lhes cantasse como fazia na procissão. (Car.MaNob.2, 1549, p. 129 apud HOLLER, 2006, p. 149)

Esse tipo de exceção quanto ao uso da música não se deu apenas no Brasil, mas onde quer que se tenha percebido que era efetiva nos esforços catequizadores:

Deve-se permitir o canto na Índia e em outros lugares distantes, mesmo que isso não seja permitido à Companhia na Europa, se nesses locais isso for um auxílio para o culto de Deus e para o proveito espiritual, como se observou em Goa e na Etiópia. (Instr.JoPol.2, 1558, p. 77 apud HOLLER, 2006, p. 147)

Ainda assim, a prática musical realizada pelos padres jesuítas continua não sendo encorajada. Nos assentamentos urbanos, onde existem também relatos de prática e ensino de música nos colégios, esses eram realizados sempre por externos à companhia, sejam seculares contratados para dar aulas ou membros de outras ordens religiosas que cantavam em cerimônias específicas, como fica evidenciado no seguinte trecho:

Nos estabelecimentos jesuíticos voltados para a formação da população urbana, fora do âmbito da catequese indígena, as restrições à prática musical eram obedecidas mais rigorosamente. Vários documentos descrevem eventos realizados com música nos colégios e seminários e, em quase sua totalidade, esses documentos mencionam a participação de externos à Companhia de Jesus, como religiosos de outras ordens, músicos contratados, seminaristas e estudantes dos colégios. No final do séc. XVII e início do séc. XVIII era bastante freqüente a presença de padres seculares e de religiosos de outras ordens, sobretudo mercedários e carmelitas, nas cerimônias dos colégios. (HOLLER, 2006, p. 167)

A partir disso, vê-se que nos aldeamentos os padres cantavam e ensinavam por uma exceção, vista a impossibilidade de se ter um ou mais músicos e professores externos à ordem que ali realizassem tal trabalho:

Observa-se que, nas instruções do Padre Vieira e do Padre Gouveia, não se encontram restrições ao ensino musical pelos padres, porque nas aldeias não era possível contratar um professor, como ocorria no Seminário. (HOLLER, 2006, p. 172)

Não só nessas instruções não se restringe o ensino musical, como este parece ter sido incentivado em algumas ocasiões, como mostra o seguinte trecho em que Bernardo, em sua pesquisa “A atividade organística no Brasil colonial e suas relações com Portugal”, cita o livro do jesuíta Serafim Leite<sup>4</sup>:

Serafim Leite, em seu livro “*A história da Companhia de Jesus*”, publicado em 1949, relata que o ensino de música para os indígenas nessa região fora regulamentado pela “Visita do Pe. Antonio Vieira para o Estado do Maranhão e Pará”, que dizia no parágrafo 15: “Nas escolas de ler e escrever das aldeias, havendo número bastante, ensinam-se também a cantar e tanger instrumentos” (LEITE apud BERNARDO, 2016, p. 42)

Tendo então visitado essa relativa restrição quanto ao uso da música dentro da ordem e explicitado as diferenças de tratamento no contexto urbano e do contato com os povos indígenas, partiremos para a prática e a educação musical em si.

---

4 A obra historiográfica sobre os jesuítas escrita por Serafim Leite é uma fonte frequente dos pesquisadores que se dedicam a atuação musical da Companhia de Jesus.

#### 4.1.1 A música e a catequização nos aldeamentos

Apesar da flexibilização quanto à prática e o ensino de música realizado por padres nos aldeamentos, Holler traz documentação que aponta para a realidade de que, sempre que possível, a música era praticada pelos próprios indígenas e não por padres:

Apesar de os regulamentos permitirem a prática musical pelos padres em aldeias, esta era geralmente um encargo dos índios, como mostra a Informação da Missão do Padre Christovão de Gouvêa do Padre Fernão Cardim, de 1585: Em todas estas três aldeias [do Espírito Santo, de Santo Antônio e de São João, na Bahia] há escola de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios, e a alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger flautas, violas, cravo, e oficiam missas em canto d'orgão, coisas que os pais estimam muito. (Rel.FeCar.2, 1585, P. 315) (HOLLER, 2006, p. 166)

Essa passagem somada às restrições já mencionadas quanto à musicalidade entre os membros da ordem pode levar ao entendimento de que os padres se ocupavam de cantar e ensinar música apenas quando não havia outro que o fizesse, e que, uma vez que os indígenas houvessem aprendido, se encarregavam estes de cantar e ensinar aos outros. Essa afirmação é corroborada por informação encontrada na pesquisa de Adeilton Bairral, que através de citação ao trabalho de Serafim Leite, evidencia não só os indígenas atuando como professores como também mostra certa ligação entre o contexto dos aldeamentos jesuítas e sua atuação nos centros urbanos:

Frequentemente os alunos dessas escolas iam a Salvador cantar nas grandes cerimônias litúrgicas da igreja do Colégio dos Jesuítas e, “dentre os que revelavam melhores dotes musicais, se escolhiam regentes de canto, que depois, por sua vez, ensinavam aos outros índios” (LEITE, 1949, p. 28-29). Esses mestres cantores que ensinavam a cantar “por música e papel”, e não simplesmente de ouvido, eram chamados *Nheengaraibos*. (Ibid., id.) (LEITE, 1949, p. 28-29 apud BAIRRAL, 2009, p. 180)

Esta citação traz também uma primeira informação importante no que concerne à metodologia educacional: o ensino “por música e papel” em oposição a uma abordagem puramente prática. O trabalho de Holler, apesar de informar-nos largamente sobre a atuação musical dos jesuítas na América portuguesa, pouco nos fala sobre a metodologia de ensino praticada por estes, se atendo mais aos tipos de música realizadas, os instrumentos musicais utilizados e as figuras responsáveis por tal ensino. Em rara menção ao assunto, o autor traz uma citação à pesquisa de Borromeu com certa desconfiança:

No artigo Contribuição para a História da Música na Amazônia, Borromeu relata a descoberta do que provavelmente foi material utilizado pelos jesuítas em aulas de música da Aldeia de Murtigura, no Pará: “Na ocasião da reforma do forro da igreja de São João Batista de Murtigura (hoje Conde), obra histórica dos missionários da Companhia de Jesus, descobriram-se tábuas de música, com as notas xilografadas na madeira dura de acapu, sem dúvida peças de material didático da antiga escola missionária de Murtigura.

---

5 LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomos VII, VIII e IX. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949.

(BORROMEU, 1951, p. 107)”. Nos textos jesuíticos não se encontrou qualquer referência ao uso de placas de madeira em aulas de música; não se sabe tampouco o paradeiro atual das placas encontradas. (HOLLER, 2006, p. 172)

Tal lacuna quanto à metodologia praticada pelos jesuítas pode ser mais ou menos preenchida por informações presentes na tese de Adeilton Bairral, que revisitaremos mais à frente quando falarmos dos jesuítas em contexto urbano. Por ora seguiremos nos aldeamentos.

Entrando na questão dos materiais e conteúdos presentes na prática e no ensino dentro das aldeias, vemos que não há menor controvérsia neste assunto que na questão da própria utilização da música pelos membros da ordem. Existem relatos da utilização tanto de instrumentos musicais indígenas como de seu “modo de cantar”, talvez fazendo referência à utilização de melodias indígenas sobre texto sacro (por vezes traduzido para a língua dos nativos):

Em uma carta de julho de 1552, o Padre Nóbrega relata ao Padre Simão Rodrigues que os meninos órfãos de Lisboa “costumavam cantar pelo mesmo tom dos índios, e com seus instrumentos, cantigas na língua em louvor de N. Senhor” (Car.MaNob.5, 1552, p. 373). O uso dos instrumentos dos índios é também evidenciado na polêmica entre Bispo Pedro Fernandes Sardinha e o Padre Nóbrega. Chocado com o seu uso em cerimônias religiosas, o Bispo reportou-se ao Padre Simão Rodrigues, Provincial da Companhia em Portugal: “Eu, querendo de alguma forma procurar fazer o ofício de bom pastor, admoestei, no primeiro sermão que fiz logo que cheguei a esta costa, que nenhum homem branco usasse os costumes gentílicos, porque, além de serem provocativos, são tão dissonantes da razão, que não sei quais são os ouvidos que podem ouvir tais sons, e tanger tão rústico. Os meninos órfãos, antes que eu viesse, tinham o costume de cantar todos os domingos e festas cantares de Nossa Senhora ao tom gentílico, e de tanger certos instrumentos que estes bárbaros tanger e cantam quando querem beber seus vinhos e matar seus inimigos. Falei sobre isso com o Padre Nóbrega e com algumas pessoas que sabem a condição e maneira destes gentios [...] e disse que estes gentios se gabavam de ser os melhores, pois os padres e meninos tangiam seus instrumentos e cantavam a seu modo. Digo que os padres tangiam, porque em companhia dos meninos vinha um padre sacerdote, Salvador Rodrigues, que tangia, dançava e saltava com eles. (Car.PeSar.1, 1552, pp. 358-359)”. Nóbrega defendeu-se, reafirmando a atração que o uso de instrumentos provocava nos índios, sem que isso prejudicasse a fé católica: “Se nos abraçarmos com alguns costumes deste gentio, os quais não são contra nossa fé católica, nem são ritos dedicados a ídolos, como é cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua e pelo seu tom, e tanger seus instrumentos de música que eles [usam] em suas festas quando matam contrários e quando andam bêbados; e isto para os atrair a deixarem os outros costumes essenciais e, permitindo-lhes estes, trabalhar por lhe tirar os outros.” (Car.MaNob.6, [1552], pp. 406-407 apud HOLLER, 2006, p. 153-154)

A utilização de instrumentos indígenas parece ter sido abandonada posteriormente, em parte pela crescente disponibilidade de instrumentos europeus à medida que a colonização avançava, bem como por uma escandalização provocada pela “adoção dos modos bárbaros”, como evidenciada em passagem subsequente em que se cita a pesquisa de Castagna:

Castagna, em seu artigo A música como instrumento de catequese no Brasil, conclui que “é quase certo que a utilização de instrumentos indígenas não foi bem aceita em Portugal, uma vez que esse tipo de relato não volta a ocorrer, mesmo após a morte do Bispo”. (CASTAGNA, 1997, p. 280 apud HOLLER, 2006, p. 154-155)

A música praticada no início desse processo de ensino com fim na catequização consistia basicamente de cantigas e autos, como evidencia a passagem seguinte:

Um processo comum na catequese no séc. XVI, mencionado nos relatos já nos primeiros anos da atuação jesuítica no Brasil, era a utilização de cantigas com textos sacros vertidos na língua dos índios. Em uma carta de abril de 1549 ao Padre Simão Rodrigues, o Padre Nóbrega expressou a necessidade de os missionários aprenderem a língua dos índios para uma maior proximidade: “temos determinado ir viver nas aldeias quando estivermos mais assentados e seguros, e aprender com eles a língua e i-los doutrinando pouco a pouco. Trabalhei por tirar em sua língua as orações e algumas práticas de N. Senhor.” (Car.MaNob.1, 1549, p. 112). Pouco tempo depois o Padre Navarro traduziu o Pai Nosso “em modo de seus cantares, para que aprendessem e gostassem mais rápido, principalmente os meninos” (Car.JuAzp.1, 1550, p. 280). O Padre Nóbrega relata em 1550 que o Padre Navarro “fazia os meninos cantarem à noite certas orações que lhes havia ensinado em sua língua, [...] em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que usavam antes” (Car.MaNob.3, 1550, p. 159 apud HOLLER, 2006, p. 156-157)

Como referido anteriormente, essas eram entoadas muitas vezes na língua dos próprios nativos e com melodias de seu arcabouço musical, o que também viu censura por parte da ordem, e como descreve Holler no trecho seguinte, foi uma prática provavelmente abandonada assim como o uso dos instrumentos indígenas:

Pelo que indicam os documentos mais antigos, no início de sua atuação, os jesuítas utilizavam-se, além da língua dos índios, também de suas melodias. Uma das críticas do Bispo Sardinha era que os meninos órfãos cantavam “cantares de Nossa Senhora ao tom gentilico” (Car.PeSar.1, 1552, p. 358); em resposta, Nóbrega afirmou que uma forma de atrair os índios era “cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua e pelo seu tom” (Car.MaNob.6, [1552], p. 407). Não foram encontradas referências posteriores ao uso de melodias indígenas ou de cantigas “pelo seu tom”. Exatamente como ocorreu com o uso dos instrumentos dos índios, essa prática provavelmente foi logo abandonada. (HOLLER, 2006, p. 157)

Essas passagens demonstram como alguns costumes indígenas foram tolerados, pelo menos por aqueles diretamente envolvidos no processo de catequização, na medida em que facilitassem a aproximação, o processo de conversão e levassem os “educandos” a abandonar outras práticas culturais mais abominadas pelos europeus, como mostram as palavras do padre Nóbrega quando se defende sobre a utilização de instrumentos dos indígenas.

Em vista das fontes levantadas e aqui apresentadas, considero plausível afirmar que o ensino de música nos aldeamentos se deu de forma indissociável à catequização e só se deu em função dela, sendo portanto, um processo educacional que na verdade visava, como sugeriu Vasco Mariz em trecho de sua história da música brasileira já citado nesta pesquisa, um verdadeiro acultramento dos povos indígenas.

#### **4.1.2 A música nos colégios jesuítas e o Ratio Studiorum**

Dentro dos assentamentos urbanos a situação do ensino era consideravelmente distinta daquela praticada nos aldeamentos, já que neste cenário a preocupação dos jesuítas era menos a catequização (tendo em vista que boa parte dos educandos neste espaço eram colonos portugueses

ou seus descendentes nascidos na terra, por tanto, pessoas cristianizadas) e mais uma formação humanística como a que recebiam os portugueses na Europa pelas mãos da mesma ordem religiosa, como afirma Bairral: “É importante inserir neste contexto que toda a nobreza portuguesa e de Espanha estudou em escolas jesuíticas.” (BAIRRAL, 2009, p. 178)

Neste espaço as restrições da ordem quanto à prática e o ensino de música eram mais bem seguidas, sendo estas relegadas aos membros da ordem que não fossem padres ou a externos, tanto membros de outras ordens religiosas ou apenas músicos e professores contratados para algumas ocasiões ou para a própria docência, como destaca Holler ao mencionar o regulamento do seminário de Belém da Cachoeira:

Assim como a prática, também o ensino da música nos colégios e seminários do Brasil deveria ser realizado por externos, e não por padres. Dentre os estabelecimentos jesuíticos urbanos do Brasil colonial, o único sobre o qual se encontraram repetidas referências ao ensino musical foi o Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia. O Regulamento do Seminário, um documento único e relevante para a história do ensino no Brasil, menciona o ensino de solfa, canto e instrumentos aos internos: “Haverá duas classes de Latim, além da classe de Solfa, e em uma se ensinará a Arte e na outra a mais Latinidade e Retórica, conforme a capacidade dos ouvintes, segundo a ordem das classes da Companhia. [...] Acabado o repouso, irão fazer breve oração ao Senhor ou à Senhora; recolher-se-ão a seus lugares, a estudar as obrigações da classe, até as três horas, e serão castigados os que neste tempo falarem. Às três horas irão à classe; acabada ela poderão falar até a lição de solfa, à qual assistirão todos, e terão suas lições, e serão castigados os que faltarem. Acabada ela poderão espalhar-se até as Ave-Marias, conforme a permissão do Padre Reitor. [...] Nos Dias Santos e suetos à tarde, depois de estudarem uma hora, terão o mais tempo de recreação, e poderão jogar os jogos costumados e merendar, e procurar de aproveitar o tempo, recordando o atrasado, fazendo suas composições, provando os tonilhos, e aprendendo a tocar os instrumentos, conforme a ordem que tiver dado o Padre Reitor. (Ord.SemBel, [1696], pp. 185, 187-188)”. O mesmo regulamento proíbe aos padres jesuítas o ensino e a prática musical e estabelece que o “mestre de música seja um secular” (Ord.SemBel, [1696], p. 183 apud HOLLER, 2006, p. 170-171)

Mesmo com a informação do autor de que este seminário foi o único em que se encontraram repetidas referências ao ensino de música dentro de documentos dos próprios jesuítas, em outros estabelecimentos urbanos da ordem se encontram menções à prática de música:

Diferentemente do que ocorre em outras ordens, nos estabelecimentos jesuíticos os coros eram geralmente constituídos pelos seminaristas. Em uma carta do Colégio do Maranhão, de 6 de agosto de 1756, o Padre Franciscus Wolf descreve as cerimônias da Semana Santa, cantadas pelos seminaristas: “com singular devoção realizaram-se as funções e cerimônias da Semana Santa, com o coro músico formado por nossos seminaristas” (Car.FrWol.1, 1756, f. 485v). É curioso que, apesar das referências ao coro e a instrumentos no Colégio do Maranhão, não são mencionadas aulas de música. (HOLLER, 2006, p. 170)

A pesar do pequeno volume de documentação direta sobre o ensino de música no contexto urbano mencionado por Holler, ao se cruzar referências não fica difícil assumir que essa prática acontecia com certa frequência, especialmente quando se olha para o “método jesuíta”, o *Ratio Studiorum*, descrito com maiores detalhes no trabalho de Bairral.

O tal “método” é um documento redigido pela ordem nos anos finais do século XVI que tinha como objetivo dar certa uniformidade à formação oferecida aos alunos dos estabelecimentos jesuítas, bem como orientar os educadores sobre aquilo que deve e o que não deve ser ensinado, como aponta Bairral através de citação a Jesus Maria Sousa:

Voltando na cronologia dos fatos, encontramos a atuação dos jesuítas no ensino fundamental da música. Segundo Jesus Maria Sousa (2003), as tentativas de uniformização e organização curricular das escolas jesuítas começaram em 1551 e culminaram com a *Ratio Studiorum*, em 1599, promulgada para todas as escolas da Companhia de Jesus nos quatro continentes. A missão principal da *Ratio Studiorum* seria a de ajuda àqueles que começavam a ensinar, tendo com preocupação primeira a formação moral e religiosa. Sousa observa que o modelo para orientar os professores baseava-se em Quintiliano, e a base de toda escolaridade era a aprendizagem do latim, “[...] o elo de ligação da civilização europeia e de transmissão de toda a cultura superior. Todo o ensino era dado em latim, sem qualquer iniciação à língua materna, reforçando, assim o papel da Igreja como entidade social bem delimitada que controlava a cultura e o acesso a ela.” (SOUZA apud BAIRRAL, 2009, p. 178)

Mais à frente, Bairral cita outros dois autores para destrinchar melhor o currículo jesuítico:

Complementando o ensino dos jesuítas, Marisa Bittar e Amarílio Ferreira Jr. (2007) descrevem a configuração do ensino nas escolas jesuítas, no século XVI, no Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. O primeiro segmento era o de ler, escrever e contar em português, paralelamente, às aulas de canto orfeônico [sic], música instrumental e teatro, disciplinas que se prolongavam até o segundo segmento: doutrina cristã (catecismo bilingue português-tupi); o terceiro segmento é o das humanidades, ou seja, gramática latina e retórica e, daí, para os ofícios das artes mecânicas ou a continuação dos estudos na Europa. (BAIRRAL, 2009, p. 179)

A partir desta citação podemos perceber que o ensino de música se fazia presente em ao menos dois terços da formação proporcionada pela ordem. Formação essa que demonstra grande valorização da tradição, ao ponto de se mostrar avessa e restrigente quanto à curiosidade e a novidade, como demonstram Souza, mais uma vez citado por Bairral, e as regras direcionadas aos educadores jesuítas compiladas por esse primeiro autor:

Sousa comenta sobre o perfil do professor que as regras pretendiam formar: “Em primeiro lugar, há que ressaltar o conformismo e a obediência aos valores já preconizados, considerados imutáveis e inscritos na própria natureza das coisas, no culto a um ideal de permanência e de intemporalidade. Existe uma rigorosa vigilância em defesa das verdades consagradas. Os textos de referência eram sempre retirados dos registros que os monges haviam copiado, e nunca dos originais. (SOUZA, 2003, p. 17)”. A seguir, transcrevemos quatro dessas regras entre as muitas reunidas por Jesus Sousa, que dão a visão da censura presente no ensino dessas escolas:

- “- Nas disciplinas de Teologia, só deverão aceder os que estão ligados a S. Tomás [deAquino]; os que se lhe opõem ou que são menos zelosos na doutrina, deverão ser afastados do magistério. (Regra 16 do Provincial)
- Os professores que tenham tendência para a novidade ou para uma inteligência demasiado livre, devem sem dúvida ser excluídos do ensino. (Regra 16 do Provincial)
- Mesmo que seja sobre questões sem perigo para a fé e piedade, não é permitida a introdução de matéria nova, sem que sejam caucionadas por um autor capaz ou sem consulta aos superiores. (Regra 6 comum aos professores das Faculdades Superiores)
- Esforçai-vos com determinação para que os novos professores mantenham os mesmos métodos de ensino dos seus antecessores para que os estudantes externos não se queixem da



mudança frequente de professores. (Regra 5 do professor de Matemática) (SOUZA, 2003, p.17-8)".

O controle sobre a novidade e a inovação – elementos perturbadores da ordem – deveria ser aceito com obediência e submissão incondicionais. Sousa comenta que "A verdade é definitiva e absoluta porque colocada fora das contingências temporais e locais. Tudo está centrado sobre uma verdade revelada por Deus..." (Ibid., id., p.18). (SOUZA apud BAIRRAL, 2009, p. 178-179)

Essa rigidez de ensino parece também ter se estendido à música presente no currículo dos estabelecimentos jesuíticos, como aponta Bairral ao se referir ao *Indiculus Universalis*, documento utilizado pelos jesuítas ainda no século XVIII, mas que apresentava concepções muito mais antigas de teoria musical do que a praticada nestes tempos:

Na obra do padre Francisco Pomey, *Indiculus Universalis*, uma espécie de *vademecum* para os estudantes das escolas jesuíticas, a seção que trata da música traz os elementos e vocábulos da teoria musical totalmente inseridos no contexto das teorias de períodos muito anteriores ao século XVIII. Por exemplo: "Modos do canto são oito, quatro mestres e quatro discípulos"; "Muzica de ouvido ou fabordam"; "Muzica recta e perfecta"; "Muzica de terno (ou a 3 vozes)"; "Choro de Muzica (ou a 4 vozes)"; "Vox aguda, tiple, alto ou superior"; "Letras ou figuras da Muzica: Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima e Seminima", entre outros. Essas expressões, assim como as de outros assuntos abordados na obra, ratificam a ideologia da não mudança, da resistência às novidades, da manutenção do mesmos métodos como abordamos anteriormente. (BAIRRAL, 2009, p. 179-180)

Na nota de rodapé sobre o *Indiculus Universalis* presente no trabalho de Bairral, vê-se a menção de que tal texto teria sido traduzido do latim para o português em 1697 e publicado em 1716, período de vida e atuação de Johann Sebastian Bach, músico já tido como realizador de um estilo polifônico "antiquado" em comparação com a música de seus contemporâneos, o que coloca em perspectiva o quão mais antiga é a teoria do texto que faz referência a um estilo polifônico modal, anterior ao praticado por Bach e em contraposição à música tonal já praticada no período e que cada vez mais abandonava a textura polifônica.

A valorização da tradição escolástica e sua aversão ao novo, como se pode denotar a partir das menções ao *Ratio Studiorum* e outros documentos do ensino praticado pelos jesuítas, pode nos levar ao entendimento de que a educação por eles realizada se manteve relativamente estável ao longo dos dois séculos que aqui atuaram, ao menos nos assentamentos urbanos. Já nos aldeamentos, uma vez que não há nos trabalhos consultados referência alguma a um documento como o *Ratio Studiorum* direcionado especificamente a esse contexto, nos resta supor que ali se seguissem as mesmas diretrizes praticadas na área urbana, com algumas adaptações a fim de que se facilitasse a catequização dos povos indígenas.

Essas características escolásticas e tradicionalistas do ensino jesuítico, somadas a outras questões políticas, seriam já no século XVIII motor para que a ordem visse sua expulsão de

Portugal e de suas colônias no ano de 1759, levando a uma interrupção do trabalho aqui realizado. Sobre essa expulsão, Luis Felipe Radicetti Pereira traz uma citação retirada do arquivo nacional<sup>6</sup>:

A consecução da política pombalina de fortalecimento do Estado português implicava a afirmação do poder do rei diante da alta aristocracia e da Igreja, vistos como poderes concorrentes ao da Coroa. O atentado fracassado a D. José I, ocorrido em 1758, deu a Pombal a oportunidade política para declarar a intervenção régia nos assuntos eclesiásticos. Foram executados em praça pública o duque de Aveiro, os marqueses de Távora e o conde de Atouguia, representantes de importantes famílias do Reino e acusados de participar do atentado ao rei. A Companhia de Jesus também foi acusada de envolvimento no regicídio fracassado e em 1759 foi expulsa de Portugal e de todo o Império ultramarino tendo todos os seus bens confiscados. (...) Ao longo da colonização, a Companhia se tornou detentora de um vasto patrimônio composto por sesmarias, propriedades urbanas, fazendas de gado, engenhos de açúcar e escravos africanos. Com a expulsão dos jesuítas, o marquês de Pombal colocou em marcha uma série de medidas inspiradas, em parte, pelo ideário ilustrado, como a reforma do ensino.

Essa citação traz uma contextualização quanto à expulsão dos jesuítas das terras brasileiras, que, a partir da implicação dos mesmos em uma trama fracassada para assassinar o monarca português, forneceram os subsídios que de certa forma poderiam justificar tal expulsão já iminente.

#### 4.1.3 Jesuítas e o ensino aos escravizados

As teses e dissertações encontradas para a elaboração deste trabalho pouco mencionam sobre os jesuítas ensinarem música a pessoas escravizadas, e em geral, essas menções são vagas e especulativas como as que se encontram na historiografia. Handel Cecilio, em sua pesquisa sobre os beneditinos, menciona o mesmo relato do viajante italiano Adriano Balbi sobre a fazenda Real de Santa Cruz trazido na obra historiográfica de Luiz Heitor, mencionada no começo deste trabalho:

No século XVIII, os Jesuítas criaram no Rio de Janeiro, na fazenda de Santa Cruz, uma espécie de conservatório de música destinado ao preparo musical dos negros. Na obra *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, Tomo II, publicado em 1822 pelo geógrafo e estatístico italiano Adriano Balbi (1782 - 1848), o autor comenta sobre essa instituição que pode ser considerada o primeiro conservatório do Brasil. (CECILIO, 2014, p. 242-243)

Já Rolfini, em sua pesquisa sobre a utilização do trompete, menciona a Fazenda Real de Santa Cruz e levanta a hipótese de que lá se tenha realizado o ensino deste instrumento, como pode ser visto nessa passagem:

Não descartamos a hipótese de que houve o ensino de clarim nesta “escola de música”, uma vez que encontramos registros de época posterior referindo-se não somente a esse instrumento, mas também ao piston, considerado por nós um trompete cromático. Já no período de 1810, identificamos a menção a clarins relacionados à Fazenda de Santa Cruz. (ROLFINI, 2009, p. 86)

---

6 Site do Arquivo Nacional: Exposições Virtuais: Marquês de Pombal e Período Joanino. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>

Apesar do relato de Balbi e da hipótese levantada por Rolfini, nas pesquisas analisadas não são mencionados documentos que corroborem o ensino de música para escravizados por parte dos jesuítas.

## 4.2 Carmelitas e mercedários

Ainda no trabalho de Marcos Holler se encontram menções às práticas musicais de membros de outras ordens religiosas, mesmo que dentro dos estabelecimentos jesuíticos, como quando este menciona a participação de carmelitas e mercedários nas cerimônias dos colégios jesuíticos:

No final do séc. XVII e início do séc. XVIII era bastante freqüente a presença de padres seculares e de religiosos de outras ordens, sobretudo mercedários e carmelitas, nas cerimônias dos colégios. (HOLLER, 2009, p. 167)

A prática musical desses religiosos dentro dos estabelecimentos jesuíticos se dava no contexto da já mencionada limitação do uso da música por parte dos membros da Companhia de Jesus, mas, uma vez que esses mercedários e carmelitas praticavam a música nos templos de outra ordem, supõe-se que o fizessem também em seus próprios espaços, o que é em seguida corroborado por Holler que, por citação a Vicente Salles, destaca a atuação e o ensino musical por parte dos carmelitas:

Alguns relatos mencionam também a participação dos carmelitas em cerimônias nos principais colégios, a partir do final do séc. XVII. Segundo Salles, os carmelitas eram “grandes cantochanistas, a eles se deve a primeira aula de solfejo e cantochão, instituída em Belém em 1640” (SALLES<sup>7</sup> apud HOLLER, 2006, p. 168)

Além dessa informação sobre serem os carmelitas responsáveis pela primeira aula de solfejo e cantochão de Belém, essa ordem parece ter mantido (ou pelo menos pretendido manter) atividades musicais de vulto na cidade, já que se menciona também, mais de 80 anos depois da instituição dessa aula, a chegada de um bispo da ordem acompanhado de 20 músicos:

Um grande evento para a música do Pará foi a chegada em 1724 do frei carmelita Bartolomeu do Pilar, primeiro bispo do Pará, que trazia em sua comitiva “nove capelães músicos, sendo um deles mestre-de-capela; oito moços do coro, também instruídos em música; um organista; um chantere e um subchantere” (SALLES apud HOLLER, 2006, p. 168)

Já quanto aos mercedários, Holler faz novamente referência a Salles para afirmar que pouco se sabe sobre essa ordem já que não deixaram registros como as outras e sofreram da mesma dissolução e confisco de bens que os jesuítas:

---

7 SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

Segundo Vicente Salles, são escassas as informações sobre a música dos mercedários, pois estes não nos legaram informações sobre sua história, como o fizeram outras ordens. Sabe-se que, vindos de Quito, instalaram-se em Belém em 1639, onde iniciaram a construção de sua igreja e convento em 1640, e em 1654 fundaram o convento de São Luís do Maranhão (SALLES, 2003, pp. 7-8). Assim como a Companhia de Jesus, a Ordem de Nsa. Sra. das Mercês também foi extinta em 1787 e teve seus bens confiscados pela Coroa portuguesa. (SALLES apud HOLLER, 2006, p. 168)

## 4.3 Beneditinos

Handel Cecilio é, dentre os autores levantados, o que mais se dedica a essa ordem, mais especificamente ao uso do órgão de tubos na liturgia dos mosteiros beneditinos, como já explicitado na seção sobre esse trabalho no capítulo quatro. Apesar de não ser o foco de sua pesquisa, o autor traz algumas informações que apontam para o ensino de música por parte dos beneditinos.

### 4.3.1 Aulas nos mosteiros beneditinos

Handel traz documentação do arquivo do mosteiro de São Bento da Bahia, onde se pode localizar informações sobre um monge específico: José de Jesus Maria Sampaio, organista beneditino destacado e que teria sido responsável pela criação de uma escola pública para o ensino de música, sendo este o primeiro curso regular de órgão do Brasil (CECILIO, 2014, p. 333)

Essa documentação sugere que José Sampaio teria atuado na ordem como organista e professor de cantochão por mais de quarenta anos e ainda que, além da escola que fundou e do ensino que dispensava a outros monges, deu aulas também para freiras em alguns conventos, como se pode ver pelas seguintes transcrições do documento:

Para isto começou logo depois de professo a trabalhar no edificio de virtudes pla. observancia de seos votos, e das suas regras, vivendo como Religioso, e empregando o seu tempo em servir a Religiaõ com as prendas de q' era dotado consumindo mais de 40 annos no continuo exercicios do orgaõ compondo varias Missas pa o uso do choro, e instruindo os Monges moços no Canto xaõ (Códice Lo. 155, f. 146 apud CECILIO, 2014, p. 333).  
[...] Applicado já á huma só coisa, e conhecendo, q' o homem Religioso não está separado do homem util, e social determinou utilizar ao publico tambem com a sua arte abrindo pa. isso huma escola publica de musica, e orgaõ d'on de sahirã mtos. [muitos] discipulos perfeitos em huma e outra coisa vindo pa. seu conhecimto. [conhecimento] a ser oraculo dos musicos da B.a q' sendo entãõ pouco peritos n'esta arte e vinhaõ consultar como ao Me. [Mestre] pagando-lhe este ensino em virem gratuitamte. cantar, e tocar nas festivides. do Mostr.o qdo. elle convidava: mas se elle os instruia com suas liçoens, não os edificava com suas virtudes, sendo este o motivo pr. q' os Prelados de quasi todos os Conventos de Freiras o rogaraõ pa hir dar liçoens de musica e orgaõ as suas Religiosas e q' elle fez com mto. credito da Religiaõ, abono de sua pessoa, e aproveitamto. de suas discipulas consentindo isso o Sr. Arcebispo plo tem conceito lhes merecia [...] (Códice Lo. 155, f. 146 apud CECILIO, 2014, p. 334).

O documento sugere também que os alunos desta escola de música organizada pelo monge José pagavam pelo ensino na forma de trabalho: vinham ao mosteiro na ocasião de festividades ali realizadas para tocar e cantar de graça, a convite de seu professor, servindo então a escola também para suprir a ordem dos cantores e musicistas necessários em sua liturgia.

José Sampaio veio a falecer no ano de 1810, aos oitenta e nove anos de idade (CECILIO, 2014, p. 334). Levando em consideração a documentação que aponta para seus mais de quarenta anos de serviço, podemos então localizar sua atuação na segunda metade do século XVIII e primeiros anos do século XIX, período em que já os jesuítas haviam sido expulsos ou tinham sua atuação reduzida.

Partindo para outro mosteiro da ordem beneditina, agora o mosteiro de São Bento da Paraíba, o autor nos apresenta documentação sobre a instituição de um curso de artes em referido mosteiro, no ano de 1770:

Como por insinuação do Illmo. [Ilustríssimo] Exmo. [Excelentíssimo] Snr. Marques Vice Rey, determinamos abrir neste Mostro. [Mosteiro] hum Curso de Artes, para utelidade publica, poara o qual ja temos nomeado Lente, e se achaõ neste Mostro. três Passantes novamte. [novamente] eleytos, que devem exercer a sua obrigam. [obrigação], suprimdo as faltas do Lente, e assistindo às conferencias, e concluzois [conclusões], argumentando naõ só nas q. [que] se defendem em Caza, mas também nas de fora; e pa. [pera] o fazer com esplendor, e credito da Religiaõ, necessitaõ de tempo livre para estudar; ao qm. Atendendo noz, e juntamte. [juntamente] a grande falta que há neste Mostro. de Religiozos para o Coro; (Monástico, C.S.B - Liv.37, Pag.150 apud CECILIO, 2014, p. 382).

A documentação menciona um dos incentivos para a criação de tal curso: “a falta que há neste mosteiro de religiosos para o coro”, outro caso em que se iniciam atividades educativas públicas para que se possa suprir as necessidades de trabalho musical da ordem. O trabalho de Handel não menciona mais nenhuma informação sobre esse curso e nos informa logo em seguida a esta citação que o mosteiro foi fechado em meados do século XIX, sem mencionar se ainda se realizavam essas aulas na época do fechamento.

Há ainda menção a um terceiro mosteiro onde se realizavam aulas de música: o mosteiro do Rio de Janeiro. O autor apresenta documentação que aponta para a existência de uma classe de canto, ao menos durante o triênio que compreende os anos de 1648 a 1650, quando tal mosteiro esteve sobre o governo do Abade Diogo da Silva (CECILIO, 2014, p. 420):

Abrio nesta Igreja velha huã [uma] porta pa. servir de Classe aos meninos que aprendem a Cantar, [...] (Monástico, C.S.B - Liv.134, pag. 21 apud CECILIO, 2014, p. 420).

#### 4.3.2 Ensino aos escravizados dos mosteiros beneditinos

Partindo para outro âmbito que não o dessas aulas destinadas ao público geral ou membros da ordem, os beneditinos mantinham em seus mosteiros grande quantidade de pessoas escravizadas que ali realizavam diversos trabalhos forçados, dentre estes a realização de música para a liturgia. No ano de 1871, já no fim do período imperial, os beneditinos libertaram mais de quatro mil escravizados de seus mosteiros espalhados por todo o Brasil (CECILIO, 2014, p. 425)

Ainda no mosteiro do Rio de Janeiro, menciona-se que os beneditinos formavam os escravizados em diferentes ofícios e artes, segundo o autor “até por medida de economia” (2014, p. 421). Essa informação pode sugerir que alguns desses eram escravos de ganho, ou seja, que exerciam determinada profissão e entregavam seus rendimentos ao seu senhor, neste caso, o mosteiro. O autor apresenta documentação que lista o nome de alguns escravizados responsáveis por tocar órgão nesse mosteiro e que supõe-se que ali recebiam instrução para fazê-lo:

*No Livro dos Provimientos dos Monges e Escravos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*442 – Códice 147, encontram-se registro de dois escravos organistas, Mathias e Ignácio, em 13 de junho de 1777. Neste mesmo livro, no período de 1782 a 1787, encontram-se listados diversos escravos organistas, entre os quais destacam-se: Mathias, Jeronimo, Bonifacio de Narciza, Joze Campista, José Roberto e Custódio Irmão. Logo depois, em 18 de janeiro de 1787, são citados: Mathis, Joze Roberto, Felizardo Pedro, Francisco Sacristão, Irmão Miguel. (CECILIO, 2014, p. 421)

Percebe-se pela listagem que não são poucos os escravizados organistas nesse mosteiro, mas nada mais se menciona sobre sua formação musical.

Já em uma listagem dos escravizados pertencentes ao mosteiro de São Bento de Olinda, há menção a um escravizado chamado João, que ali aprendia a tocar órgão:

Ficaõ [Ficam] agora trinta, e quatro, entrando nesta conta o molatinho Joaõ, que fica aprendendo a tanger Orgaõ, e tem mais um escravo do numero, que se declara no Estado Passado: onde se dis [diz], que deixava trinta, e trez. [...]” (Monástico, C.S.B - Liv.139, fôlio 229 apud CECILIO, 2014, p. 373).

Tal registro se refere ao triênio de 1778 a 1780, mas o autor aponta para o fato de que, ao menos neste documento, não se menciona o nome do responsável por ensinar o instrumento a João.

## **Capítulo 5: Ordens terceiras, irmandades, professores de música e o ensino no contexto militar**

Este último capítulo está dedicado, como sugere seu título, a analisar as informações referentes ao ensino de música de professores (tanto os vinculados a alguma ordem terceira ou irmandade quanto os que não tinham ligações com essas) e o ensino praticado dentro das forças armadas.

### **5.1 Ordens terceiras e professores de música**

Após a expulsão dos jesuítas, a historiografia sobre a música brasileira começa a voltar seus olhos sobre as ordens terceiras e irmandades que abrigavam porção considerável da prática musical realizada na então colônia portuguesa. Essas ordens diferem em função e constituição das ordens primeiras mencionadas no capítulo anterior, o que reflete também em sua atuação musical.

As ordens terceiras e irmandades, apesar de seu contexto religioso normalmente associado à devoção a um santo específico, eram na verdade associações civis. Isso quer dizer que entre seus membros estão pessoas não pertencentes ao clero (ainda que alguns o fossem, como é o caso do padre José Maurício, membro da irmandade de Santa Cecília). Essas instituições serviam como um meio de inserção social para seus membros e buscavam ter em suas fileiras cidadãos com o mais elevado prestígio e condições financeiras com as quais pudessem “mecenar” suas atividades, como aponta Marcos dos Santos em sua pesquisa sobre a ordem terceira de São Domingos de Gusmão:

Considerando o período em que o primeiro compromisso foi elaborado, a ordem dominicana (bem como as demais ordens terceiras) buscava filiar pessoas que agregassem valor financeiro e social à instituição. Em vista do sistema escravista que subjugava as pessoas de pele escura, filiar pessoas de pele clara é visto como uma condição primária nessas instituições. (SANTOS, 2015, p. 57)

Essa busca e competição das confrarias por “cidadãos ilustres” vem a refletir a lógica escravista em que estava completamente imersa a sociedade colonial: acaba por se formar um recorte racial dentro dessas organizações, com ordens mais ricas e de maior prestígio sendo compostas exclusivamente por brancos, outras que se viam sem opções e acabavam por aceitar membros negros e “mulatos”, como é o caso da ordem de São Domingos (2015, p. 58), e por fim a população negra que em resposta cria suas próprias ordens e irmandades, como é o caso da Irmandade de São José dos Homens Pardos e da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, já mencionadas durante a revisão historiográfica deste trabalho.

Essas ordens terceiras e irmandades estavam normalmente vinculadas a uma ordem primeira que as supervisionava, e como eram compostas por membros leigos, ou seja, não pertencentes ao clero, não tinham mosteiros, conventos e outras instalações como tinham as ordens primeiras mencionadas no capítulo anterior. Quando muito essas ordens terceiras tinham uma capela ou igreja onde podiam officiar sua liturgia e em muitos casos isso era feito em locais emprestados até que a irmandade dispusesse de fundos suficientes para construir seu próprio espaço.

A música praticada nesse contexto se dava através da contratação de músicos que por vezes eram também membros da ordem onde trabalhavam. Já a ligação dessas irmandades com o ensino de música era menos direto: alguns músicos que trabalhavam para essas ordens eram também professores particulares de música e em certos casos recebiam alguma forma de ajuda da ordem para financiar sua atuação docente.

### **5.1.1 Luís Álvares Pinto**

Luís Álvares Pinto é o músico e professor de quem mais pude encontrar informações sobre a atuação musical e método de ensino, isso graças à pesquisa de Alexandre Cerqueira Röhl, que se debruça sobre o método “Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão” escrito pelo músico setecentista em 1776.

Álvares Pinto nasceu no Recife, na primeira metade do século XVIII, e recebeu uma educação escolástica como a que dispensavam os jesuítas, iniciando-se em latim, retórica e filosofia, bem como na música. Nada se menciona sobre o local onde teria recebido sua educação, mas dado que teve sua juventude antes da expulsão da companhia de Jesus e os moldes da educação que recebeu, é possível que tenha estudado em um dos colégios da ordem.

Traduzindo-lhe desde as primeiras letras grande memoria, e talento, seus pais, bem que não fossem abastados, empenharam-se a que aprendesse latim, rhetorica, e philosophia. Com estes estudos foi juntamente o mancebo applicando-se á musica, em cuja arte se lhe admiravam os prenúncios de um genio luminoso [...]. Terminando o estudo destes preparatorios, alguns amigos, e protectores seus, e de seu pai, especialmente João da Costa Monteiro, se prestaram espontaneos a que fosse estudar a Portugal, principalmente musica” (MELLO: 1854, p. 2 apud RÖHL, 2016, p. 15-16)

Além do relato de Mello, existe também uma segunda possibilidade quanto à ida de Álvares Pinto para Portugal: Röhl aponta, a partir de uma biografia contida no manuscrito do método analisado, ser possível que na verdade Álvares tivesse ido à metrópole com o intuito de estudar direito em Coimbra:

D’hua filha de Luis Alvares Pinto, mãe do falecido Patrício, mestre de Musica, que foi no Recife, obtive, ha annos, os seguintes apontamentos biographicos: Depois de se distinguir nas aulas preparatorias, que havia na capital de Pern.co, Luis



Álvares Pinto embarcou-se para Lisboa, com tenção d'estudar direito, na Universidade de Coimbra. (J. Lopes Neto, sec. XIX apud RÖHL, 2016, p. 25)

Apesar destes relatos contrastantes, parecem não existir documentos que comprovem os estudos de Álvares em Portugal, nem sua suposta atuação como músico e professor no tempo em que lá esteve. Certo é que, ao retornar a Pernambuco, se dedicou ao trabalho musical em diversas ordens terceiras do Recife, bem como desenvolveu duplamente a docência, sendo professor particular de música e de primeiras letras:

Além de autor dos métodos de solfejo estudados para este trabalho, o compositor pernambucano publicou em 1784 um Dicionario Pueril para ensino de primeiras letras, impresso na oficina de Luiz Ameno, em Lisboa. O Dicionario pode ser encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal, além da mesma biblioteca ter disponibilizado uma cópia digitalizada online. (RÖHL, 2016, p. 18)

Além desta obra dedicada ao ensino de primeiras letras, Álvares Pinto escreveu também alguns métodos para o ensino de música, sendo eles: “Arte pequena para se aprender música” e “Arte grande de solfejar”, estes possivelmente perdidos (RÖHL, 2016, p. 2). E ainda outros dois: “Muzico e moderno systema” e “Arte de solfejar”, tendo este último recebido uma versão moderna, mas que segundo o autor ainda não foi alvo de investigação sistemática.

Não se sabe ao certo a data em que o músico retornou ao Recife, mas estipula-se que tenha regressado nos anos finais da década de 50, uma vez que sua atuação em Pernambuco está bem documentada a partir de 1760. É possível ainda que seu retorno esteja diretamente ligado à expulsão dos jesuítas em 1759 e à reforma educacional projetada pelo Marquês de Pombal, uma vez que o fechamento dos colégios jesuíticos provocou uma escassez de professores, cargo que Álvares Pinto viria a desempenhar de forma particular, sendo posteriormente nomeado professor interino em 1781 e professor substituto em 1785 (RÖHL, 2016, p. 27).

Antes de adentrarmos na questão central de seu método “Muzico e moderno systema”, considero interessante trazer informação apontada por Röhl que sugere, a partir de uma anotação presente no manuscrito e possivelmente feita pelo próprio Álvares Pinto, que este dispensava a seus alunos o ensino de letras e música concomitantemente:

O nosso alfabeto português se compõem de vinte e uma Letras: dezoito as inventou Nestôr, e três o Capitão Diomedes andando na guerra de Troya.” (PINTO: 1776, fol. 3r apud RÖHL, 2016, p. 34)

Tal anotação sobre o alfabeto português pareceria completamente deslocada em um método destinado ao ensino de música, não fosse o caso de seu autor ser também professor de letras e talvez ensinar ambas matérias aos mesmos alunos.

Já sobre o ensino de música realizado por Álvares Pinto, a pesquisa de Röhl sugere que com este professor inicia-se um momento de virada (ou ao menos um pioneirismo) quanto à teoria musical aqui praticada: o Moderno e muzico systema parece ser o primeiro método luso-brasileiro a defender o ensino de solfejo a partir do sistema heptacordal francês (mais próximo ao que utilizamos hoje) sobre o tradicional sistema hexacordal que tem suas raízes nos tratados escritos por Guido d'Arezzo no longínquo século XI.

O sistema hexacordal possui, como o nome sugere, seu funcionamento baseado em hexacordes, conjuntos de seis notas que recebem as “vozes” (ou nomes): ut, re, mi, fa, sol, la. Estas vozes não se referem a uma frequência específica, carregando na verdade um intervalo sempre fixo entre uma e outra, mas podendo se referir a qualquer frequência: ut-re (tom), re-mi (tom); mi-fa (semi-tom); fa-sol (tom); sol-la (tom). A simetria inerente à sequência tom; tom; semi-tom; tom; tom (com o semi-tom sempre posicionado no meio) carrega consigo preceitos escolásticos e cristãos, que inclusive influenciaram na resistência ao abandono do método por alguns teóricos, como é o caso do padre Caetano de Melo, que veremos mais à frente.

Já o sistema heptacordal defendido por Álvares Pinto se utiliza de sete vozes: ut, re, mi, fa, sol, la e si. A adição desta sétima voz possibilita o canto com menos “mutanças”, como se referia à prática de mudar o hexacorde.

Com a ausência de uma sétima voz no sistema hexacordal, era necessário chamar um sétimo som com o mesmo nome que outra frequência já cantada anteriormente ou ainda fazer uma mudança de nome sempre que alguma das notas cantadas anteriormente como naturais recebia um acidente, tudo em função de se manter a relação intervalar entre os nomes.

São três os hexacordes, cada um começando sobre uma nota diferente:

1. Natural: dó (ut); ré (re); mi (mi); fã (fa); sol (sol); la (la)
2. Duro: sol (ut); la (re); si (mi); dó (fa); ré (sol); mi (la)
3. Mole: fã (ut); sol (re); la (mi); sib (fa); dó (sol); ré (la)

Essa prática acabava fazendo com que diversas frequências fossem cantadas utilizando-se a mesma sílaba, o que causava confusão nos estudantes iniciantes, motivo que levou Álvares Pinto a criticar e abandonar esse sistema pelo heptacordal:

Amando a Música todos, quando a ouvem, quase todos a aborrecem, quando a aprendem. Não me atrevera a dizer que os Mestres têm conciliado a seus discípulos este aborrecimento, pois todos ensinam como foram ensinados; mas é certo que a curiosidade dos que preceituam a Música é causa deste pânico terror nos principiantes [...]. Eu pois compadecido da Pátria, zeloso do crédito desta ciência, exponho aos doutos o método mais breve, fácil e menos laborioso que se pode excogitar no tempo presente para adiantamento dos seus principiantes. [...] Nesta Arte, pois, expendo um método para cantar com segurança, e sem o rodeio flagelável das Mutanças.” (PINTO: 1761, fol. 3f-3v apud RÖHL, 2016, p. 91-92)

Apesar de abrir espaço para uma nova forma de ensinar música no mundo luso-brasileiro, Luís Álvares se ateu à tradição em outros pontos, como ao escrever uma linha de baixo para acompanhar seus exercícios de solfejo, prática tradicional entre os italianos e que teve grande penetração e influência em Portugal e conseqüentemente no Brasil. Sobre essa prática ele se justifica argumentando também a maior facilidade com que os principiantes poderiam cantar:

Será enfim justo, que os ditos Solfejos sejam ensinados adjuntos de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras Vozes, entendendo talvez, que está cantando a Sua. Eu lhes ponho o Baixo nos Solfejos.” (PINTO: 1776, p. 103 apud RÖHL, 2016, p. 47)

Com base nessas informações me parece que Álvares não se guia meramente pelo brilho reluzente das novidades e tampouco pela segurança da tradição, mas por aquilo que julga eficaz ao ensino, o que parece aproximá-lo ainda mais dos ideais iluministas das reformas educativas do Marquês de Pombal.

### 5.1.2 Caetano de Jesus

As citações a Caetano de Jesus são poucas e estão espalhadas por alguns dos trabalhos encontrados durante o levantamento da pesquisa bibliográfica. Sobre sua vida sabe-se apenas que foi mestre de capela em Salvador e que escreveu em 1759 um tratado chamado “Escola de canto de órgão”, apesar de não se ter algo que indique seu uso como material didático pelo mesmo, como aponta Santos:

Apesar de parte deste livro ter sido elaborado em Salvador, não se tem registros, até o momento, do seu uso por parte de Caetano de Melo como material didático no seu exercício de Mestre de Música, ou mesmo algum registro de músicos deste período, em Salvador, que tenham se utilizado de tal obra didática. (SANTOS, 2015, p. 70)

Para além de sua utilização, o tratado escrito por Caetano pouco mais de uma década antes do Moderno e muzico systema parece servir como um contraponto ao trabalho de Álvares Pinto. Enquanto Álvares foi o primeiro a defender o uso do sistema heptacordal, Caetano foi o primeiro brasileiro a descrevê-lo, chegando até a elogiá-lo, ainda que continue defendendo o método antigo:

Chega-se a isto que os Franceses, introduzindo sobre as nossas seis outra voz, chamada Si, cantam com sete, e facilitam muito a Musica, por que por beneficio desta 7a Voz evitam o embaraço e trabalho das Mutanças [...] O uso dos Franceses [...] nem se deve admitir, nem aprovar. (MELO DE JESUS: 1759, p. 203 apud RÖHL, 2016, p. 84-85)

Ainda que admita a facilidade que esse método traz à realização do solfejo, Caetano busca defender a utilização do tradicional sistema hexacordal em termos teológicos:

Começando com a Sagrada Escritura, digo que deviam ser as Vozes seis, porque também neste número formou Deus a universal fábrica do mundo. E deviam no decurso de uma Dedução ocupar as Vozes dela só seis Signos, uma cada um, ficando como em descanso, sem ser ocupado o sétimo; porque também Deus ocupando seis dias da semana, cada um com uma só obra, deixou sem ocupação e para descanso o dia sétimo: *Requiescit die septimo*. (MELO DE JESUS: 1759, p. 201 apud RÖHL, 2016, p. 85)

Este discurso de Caetano demonstra um dos motivos para a resistência quanto à adoção de outro sistema de solfejo como o heptacordal, que sequer era novo no século XVIII, sendo descrito e defendido pelo menos desde o século XV por teóricos espanhóis (RÖHL, 2016, p. 82).

Tanto no Brasil como em Portugal o ensino de música estava intimamente ligado à prática do cantochão e era, até o ano em que Caetano escreveu seu tratado, realizado principalmente através dos colégios jesuíticos, defensores das mesmas tradições escolásticas e, como já explicitado quando tratamos do *Ratio Studiorum*, extremamente zelosos na manutenção de diversos dogmas religiosos inclusive no tocante à prática musical.

Apesar dessa aparente discussão no século XVIII sobre um “novo” método de solfejo presente no tratado de Caetano (que o rechaça) e no método de Luís Álvares Pinto (que o adota), a ligação do ensino de música com a prática litúrgica católica e com o cantochão parece ter perdurado até pelo menos meados do século XIX e inclusive ter se incluído no programa de uma das primeiras escolas do Brasil independente, como aponta Pereira:

No Seminário de Órfãos de São Joaquim, no Rio de Janeiro, o programa de ensino de música, que utilizava o cantochão para a liturgia será transposto integralmente, quando este vem a se tornar, em 1837, no Colégio de São Pedro e mais tarde no futuro Colégio Pedro II. (Pereira, 2010, p. 9-10)

### **5.1.3 Padre José Maurício**

As informações aqui encontradas sobre o padre músico se alinham com as encontradas na revisão historiográfica, com o passo a mais de que a pesquisa de Maria Aida Falcão se foca especificamente sobre o método de pianoforte que o compositor escreveu em 1821 com o intuito de auxiliar a aprendizagem de seus filhos. (BARROSO, 2006)

Ainda que seu método tenha sido escrito no ano de 1821, em tese o penúltimo ano localizado no escopo temporal de minha pesquisa, é de se esperar que a escrita de seu método carregue algumas marcas da prática docente já realizada por José Maurício nos anos anteriores. Mas antes de falarmos das informações acerca de seu método, vamos tratar do breve panorama que a autora oferece quanto à formação musical do próprio padre.

Através de citações a Porto Alegre<sup>8</sup> e a Cleofe Person de Mattos<sup>9</sup>, Maria Aida localiza o nome de Salvador José de Almeida, professor mineiro que teria iniciado José Maurício ao estudo da música:

Mandado para a escola de Salvador José, ali se houve com tam rapida intelligencia, que em poucos mezes excedeu a todos os seus collegas, e foi considerado por aquelle musico o primeiro e o melhor de seus discipulos, e o unico de por si só poder continuar os estudos de uma arte, que requer, além dos dons naturaes, uma pratica não interrompida. (PORTO ALEGRE, 1856, p. 356 apud BARROSO, 2006, p. 46)

Algumas menções superficiais a este professor se encontram em outras obras historiográficas que tratam de José Maurício, mas nada mais se encontrou sobre ele no levantamento das pesquisas realizado para este trabalho.

Ainda tendo como base a biografia de José Maurício escrita por Cleofe Person de Mattos, a autora aponta que o músico teria complementado sua educação tomando parte em um coro como cantor:

Para a pesquisadora, José Maurício complementou sua aprendizagem participando como cantor em um coro, provavelmente o da Catedral da Sé, onde cantavam os alunos do Seminário São Joaquim que, além da “solfa” aprendiam canto gregoriano e latim. Além do canto, o contato com os organistas da Sé pode ter lhe fornecido o aprendizado no instrumento. (BARROSO, 2006, p. 47)

Percebe-se pela forma da escrita que algumas dessas informações ficam ainda em um nível especulativo, como por exemplo o local onde se davam as atividades de tal coro e ainda se teria sido ali onde o compositor viria a ter contato com o órgão. Até este ponto as informações presentes nas pesquisas de pós-graduação consultadas estão à par com as que a historiografia apresenta: tem-se algumas informações sobre a educação que recebeu o “prodígio” brasileiro, mas ainda se apresentam diversas lacunas e especulações.

Partindo agora para o método escrito pelo compositor, como mencionado a pouco, tal método teria sido escrito para auxiliar na aprendizagem musical de seus filhos, ainda que não fique explícito na pesquisa de Maria Aida se tal método foi pensado como um material de apoio ou se era o próprio José Maurício responsável pela educação de seus filhos (o que me parece mais provável uma vez que ele já desempenhava atividade docente).

O método, segundo a autora que analisou uma cópia manuscrita presente na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, apresenta noções gerais de teoria musical:

O *Compêndio* contém em suas páginas uma definição de música – “he huma Arte que ensina a cantar e tocar segundo as regras d’armonia” –, nomes das notas, claves, valores de

---

8 PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. *Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, tomo XIX, 1856. p. 365 e 366.  
9 MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

figuras e pausas, compassos simples e compostos, síncope, quiáleras, alterações, ornamentos, ligadura, fermata, ponto de aumento, sinais de repetição, intervalos, pauta, notas suplementares, tons maiores e menores, além dos Solfejos e das noções sobre teclado, com as escalas maiores e menores e seus dedilhados e as “Regras para a formação dos tons”. (BARROSO, 2006, p. 49-50)

Além desses apontamentos teóricos, o método possui 30 peças denominadas “lições” e “fantezias”, muitas vezes construídas a partir de temas presentes na obra do próprio compositor e que são apresentadas de forma didática, como aponta Maria Aida: “abordando progressivamente dificuldades técnicas e interpretativas.” (BARROSO, 2006, p. 50). Outras peças do método apresentam citações diretas ao trabalho de Haydn e Rossini, compositores que muito provavelmente fizeram parte da formação de José Maurício através da importação de partituras. (NEVES, 1983, p. 56 apud BARROSO, 2006, p. 47)

A autora ressalta ainda que o método transparece “o caráter prático do ensino de música da época, onde se privilegiava o ensino do Solfejo e o conhecimento do Teclado através de sua descrição física, peças chaves para o ingresso na vida profissional, pois o restante era aprendido com a prática.” (BARROSO, 2006, p. 49). O “conhecimento do teclado através de sua descrição física” levanta aqui uma questão interessante: fontes na historiografia (inclusive o trabalho de Cleofe Person de Mattos citado na pesquisa de Maria Aida) apontam para que o curso de música da rua das marrecas, ministrado por José Maurício, não tinha qualquer tipo de instrumento de teclas a sua disposição, sendo o ensino realizado através de uma única viola de arame. Essas informações apontam para uma realidade de ensino precário onde os alunos aprendiam a “teoria” do funcionamento de um teclado mas sem nunca ter a possibilidade de de fato tocá-lo em suas aulas. Por outro lado, uma vez que o método escrito para os filhos de José Maurício possuía 30 peças e era dedicado ao ensino de piano, pode-se imaginar que o compositor posteriormente adquiriu um teclado para ministrar suas aulas ou que os garotos dispunham de um instrumento em outra parte que lhes permitisse a prática.

#### **5.1.4 Professores em Desterro**

Em sua pesquisa “Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial”, Simone Gutjahr menciona brevemente a existência de alguns professores de música na cidade de Desterro (atual Florianópolis), atribuindo a um destes a educação de diversos outros músicos da cidade, e a outro o pioneirismo de ser o primeiro professor de música na região, ainda que não entre em maiores detalhes sobre suas atuações. Sobre José de Almeida Moura menciona-se:

[...] foi sargento militar, professor e mestre de capela em Desterro. Conforme menciona o jornal Argos<sup>10</sup> (22 jun. 1861) teria sido o primeiro a ensinar música em Santa Catarina. (GUTJAHR, 2010, p. 47-48)

Ainda que o jornal referenciado seja já da segunda metade do século XIX, a autora situa a atuação do músico na cidade, a partir de citação a Pereira<sup>11</sup>, em meados do século XVIII:

Segundo Pereira (1997) sua atuação musical na Irmandade do Senhor dos Passos ocorreu na Procissão dos Passos realizada no ano de 1768 da qual foi regente da música. (PEREIRA apud GUTJAHR, 2010, p. 48)

O outro professor, este mais largamente mencionado na lista da autora sobre os músicos atuantes nas ordens religiosas da cidade, não tem um lugar próprio na mesma, aparecendo apenas como professor de diversos dos músicos listados. Pode ser que este tenha ensinado diversos dos músicos que atuavam nas ordens religiosas mas o próprio nunca tenha tomado parte nessa atuação, ou que por alguma razão os documentos referentes a seu trabalho tenham desaparecido dos registros. Seu nome é Francisco de Souza Fagundes:

José Luiz do Livramento (Desterro, ? - ? (fl. 1769-1824)), filho de pai brasileiro e mãe portuguesa, era militar (tenente-coronel) em Desterro onde estudou com o músico Francisco de Souza Fagundes (PEREIRA, 1997, v. I, p. 291, ROSA apud MELO, 1991, p. 160).

Domingos Gomes da Silva (fl. 1789-1793), capitão e mestre de capela, recebeu aulas de Francisco de Souza Fagundes (ROSA apud MELO, 1991, p. 160).

Francisco Luiz do Livramento (Desterro, ? - ? (fl. 1802-1837)), foi major e organista, tendo sido aluno de Francisco de Souza Fagundes (ROSA apud MELO, 1991, p. 160).

João Francisco de Souza Coutinho (Desterro, 29/03/1804 – idem, 11/09/1869). A bibliografia disponível aponta que Coutinho foi um dos prolíficos músicos de Desterro como compositor, regente, organista, instrumentista e professor de música. Filho de Genoveva Francisca de Souza e do Padre Domingos Francisco de Souza Coutinho, estudou com Francisco Luiz do Livramento e Francisco de Souza Fagundes (ROSA, 2002, p. 76). (GUTJAHR, 2010, p. 48-49)

Como se pôde perceber, todas as menções ao professor vem de citações indiretas, e uma direta, ao trabalho de Rosa<sup>12</sup>. Nada mais se revela neste trabalho sobre esses professores e sua educação.

---

10 O Argos da província de Santa Catarina. Desterro, de 1856 a 1862.

11 PEREIRA, Nereu do Vale (Org.) Memorial Histórico da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos. Florianópolis: Ministério da Cultura, 1997, vol. I.

12 ROSA, Hélio Teixeira da. A História da Música. In: MELO, Osvaldo Ferreira de. (COORD.) História Sócio-Cultural de Florianópolis. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 1991, p. 155-175.

ROSA, Hélio Teixeira da. Dicionário da Música em Santa Catarina. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. (Coleção Catariniana, V.2)

## 5.2 Ensino no contexto militar

O trabalho de Fernando Pereira Binder foi o único dentre os levantados para minha pesquisa que trata da música no contexto militar e seu foco não é o processo de ensino dentro deste contexto, ainda que dedique algumas páginas a tal fenômeno. Seu escopo temporal está entre os anos de 1808 (chegada da família real) e 1889 (proclamação da república), assim que se situa principalmente no período imperial brasileiro, mas com alguns anos dedicados ao breve período pré-independência em que o Rio de Janeiro se tornou capital do reino Português, este também de interesse para minha pesquisa. Boa parte das informações relativas ao ensino de música dentro do exército estão situadas já no contexto pós-independência, quando a prática parece ter sido mais regular e bem estabelecida, mas ainda assim a pesquisa traz algumas informações do começo do século XIX que apontam para o que parece ser o surgimento desta tradição musical-militar.

A fins do século XVIII e princípios do século XIX, boa parte dos músicos atuantes no exército eram externos: músicos civis contratados para desempenhar a função musical dentro da instituição militar. A certo ponto essa situação criou algum atrito e a inserção de civis dentro da estrutura militar foi vista como problemática por ser “prejudicial à disciplina das unidades” (BINDER, 2006, p. 106)

Dessa situação se seguem uma série de legislações que buscam cada vez mais inserir o músico dentro da hierarquia militar, a fim de acabar com a contratação de civis. Nesse contexto, no ano de 1815 começam a surgir as figuras do mestre de música e do soldado aprendiz:

Em cada um dos sobreditos Corpos haverá sempre quatro soldados destinados para músicos, a quem o mestre de música será obrigado a ensinar por meio de lições regulares, a tocarem aqueles instrumentos, que se houveram por mais convenientes. Estes soldados serão escolhidos dos que voluntariamente quiseram aprender, e ficarão dispensados de outro qualquer serviço. (CCLPT:10 apud BINDER, 2006, p. 107)

Tal legislação administrativa sugere uma espécie de privilégio aos soldados aprendizes na parte em que menciona que “serão dispensados de qualquer outro serviço”, talvez sendo esse um tipo de incentivo para que os ingressantes no serviço militar optassem por se lançar ao aprendizado musical.

Ainda com base nessa mesma portaria, Binder menciona os instrumentos ensinados pelo mestre de música e comenta a gratificação que recebiam os aprendizes:

O ensino da música foi oficialmente instituído no exército português pela portaria de 16 de dezembro de 1815 (CCLPT:10). O mestre deveria ensinar a quatro soldados os instrumentos de sopro disponíveis - flautim, requinta, clarineta, clarim (trompete), trompa, trombone ou serpente. Os soldados receberiam gratificação de 120 a 200 réis diários e estariam dispensados de outros serviços. (BINDER, 2006, p. 117)



Esperava-se que que o mestre de música fosse clarinetista, ainda que nem sempre fosse esse o caso, se realizando um rearranjo dos instrumentos entre os aprendizes e fornecendo-se uma vaga a menos para estudar o instrumento que o mestre tocava (BINDER, 2006, p. 107). Já os percussionistas não se enquadravam na mesma situação dos soldados aprendizes e aparentemente sequer eram considerados músicos dentro da estrutura militar:

Possivelmente os percussionistas não eram considerados músicos porque os tambores das unidades eram “*os tocadores de bomba, campainhas, e de outros instrumentos desta qualidade*”, como consta no trecho do decreto de 27 de março de 1810. (BINDER, 2006, p. 107, ênfase do original)

Em suma, essas são as informações anteriores à independência do Brasil presentes no trabalho de Binder, são poucas em quantidade mas quando ligadas a atividade mais bem documentada e mais espalhada por diferentes regimentos do exército brasileiro já durante o período imperial, este parece ter sido o ponto em que nasceu a tradição musical dentro do contexto militar no Brasil.

## Considerações finais

Antes de partirmos para fazer considerações acerca das informações encontradas nas pesquisas revisadas, acredito que seja importante citar o baixo número de pesquisas sobre o ensino musical realizado nos tempos coloniais: dentre as vinte e nove pesquisas que foram selecionadas para este trabalho com o critério de se debruçarem sobre algum aspecto da música do período colonial, somente uma aborda o ensino praticado neste período de forma direta, outras dezessete trazem algumas informações sobre o ensino apenas como parte de uma pesquisa mais abrangente e onze nada mencionam sobre o assunto. Ainda assim apenas especularei sobre esse baixo número, sem atribuí-lo a uma causa específica, pois pode ser que esteja ligado a uma dificuldade de acesso às fontes documentais (algumas que inclusive se encontram disponíveis apenas em Portugal) ou ainda ao simples e puro desinteresse no assunto por parte dos pós-graduandos.

Partindo para uma análise do fenômeno educacional, a partir das teses e dissertações analisadas é possível perceber uma grande influência do catolicismo e da filosofia escolástica no ensino e na forma de se pensar a música desde sua introdução pelos jesuítas, ainda no século XVI. O ensino de música praticado por essa ordem parece ter se mantido quase que inalterado em suas bases teóricas ligadas ao cantochão, bases essas que remontam no mínimo a cinco séculos antes de sua introdução nestas terras e que perdurariam por pelo menos mais dois, até o final do século XVIII, quando começam a surgir outras propostas como a de Luís Álvares Pinto. Finalmente no século XIX temos o método de José Maurício já ligado a uma prática e repertório mais próximo do que se fazia à época em outros locais do mundo. Ainda assim, como vimos, essa prática musical ligada à tradição do cantochão chegou a ser introduzida em uma das primeiras escolas do nascente Brasil independente, demonstrando como, apesar das reformas e modernizações que pretendeu o Marquês de Pombal, nem todos os traços do ensino jesuítico puderam ser facilmente apagados.

É importante ressaltar que José Maurício é herdeiro de uma tradição musical já presente no Brasil, e não o primeiro a compor música em linguagem mais atual (para a época, é claro), o que pressupõe que assim como ele, que recebeu uma educação musical distinta dessa ligada à tradição escolástica (ou que ao menos lhe permitiu acesso à música mais contemporânea), também outros que vieram antes dele o fizeram. Apenas faltam fontes, ao menos nestas pesquisas analisadas, que elucidem como e onde ocorria esse ensino contraposto ao escolástico que pelas fontes se mostra hegemônico durante séculos (Se é que ocorria em outros espaços, e não nas brechas proporcionadas por um professor um pouco mais liberal ou nas descobertas “indevidas” de um aluno um pouco mais curioso).

Já quanto às relações do ensino de música com o processo de colonização, em seu uso para a catequização dos povos nativos é onde tal relação mais transparece, tendo o ensino de música, neste

contexto, ganho um verdadeiro status de ferramenta que possibilitaria aos jesuítas alcançarem seu objetivo de conversão. Isso se evidencia nos próprios documentos e cartas produzidos pela ordem e seus membros, que se propunham a cantar, tocar e ensinar, na medida em que isso proporcionasse a possibilidade de convencer os indígenas a abandonar outros costumes. Os “nheengaraíbos”, citados na pesquisa de Bairral, evidenciam ainda mais essa questão e nos trazem um olhar sobre a lógica de espalhamento realizada: um indígena convertido e que melhor aprendesse a música ensinada pelos padres, logo se tornaria professor ele mesmo, transmitindo por entre os outros indígenas os “novos” preceitos culturais.

O ensino e a música praticados no contexto urbano não chegam a tanto, esses mais refletem marcas do processo colonizador do que fazem parte de seu avanço. Ainda que as informações encontradas sobre a música praticada por e ensinada aos escravizados seja praticamente nula, pode-se perceber que a música de que se tem notícia estava completamente imersa nas lógicas da sociedade em que se encontrava: era realizada em ambientes altamente racializados, como o das ordens terceiras; estava intimamente associada à prática litúrgica da igreja católica e manteve durante séculos uma estagnação praticamente dogmática de conceitos musicais. Essas características me parecem apenas refletir as bases em que esta sociedade colonial foi criada: a expansão da fé católica e a exploração de recursos com base na mão de obra escravizada.

Em suma, as pesquisas averiguadas trazem informações sobre as instituições e os agentes ligados ao ensino formal de música, como os colégios jesuíticos, os mosteiros beneditinos, as forças armadas e a atuação dos professores particulares ao fim do século XVIII e início do XIX. Já sobre a prática e a metodologia aplicada em tal período, as informações são mais escassas, poucos são os métodos e outras fontes documentais do período já analisados com o intuito de se compreender a música então ensinada. Pode-se dizer que sabemos onde o ensino formal de música era realizado, mas pouco sabemos sobre como se davam essas práticas.

Já sobre o ensino destinado aos escravizados, cuja busca por compreensão foi o primeiro motivador desta pesquisa, quase nada se pôde encontrar. As informações sobre a questão são raras nas pesquisas visitadas e quando aparecem estão em sintonia com aquelas que se encontram na historiografia, como no caso do relato de Adriano Balbi, que surge tanto no livro de Luiz Heitor como na pesquisa de Handel Cecilio, sem mais informações ou documentação que aprofunde a questão ou elucide o ensino ali realizado. Para além deste relato sobre a Fazenda Real de Santa Cruz, foi possível localizar que em alguns mosteiros beneditinos se ensinou o Órgão de tubos aos escravizados da ordem beneditina, também sem maiores informações sobre a prática.

A compilação de informações aqui realizada aponta para possíveis novas pesquisas a partir das lacunas visíveis em todos esses diferentes contextos: Faltam trabalhos que analisem os tratados, métodos e outros materiais didáticos de Caetano Melo de Jesus, Luís Álvares Pinto, José Maurício

Nunes Garcia, bem como de outros teóricos brasileiros a partir de uma perspectiva que busque averiguar especificamente o fenômeno educacional que tem como base esses materiais. Há muito a se somar ainda no que diz respeito às informações sobre os materiais e à metodologia utilizada no ensino jesuítico e de outras ordens religiosas. Nos faltam fontes documentais que melhor elucidem o ensino de música na Fazenda Real de Santa Cruz e o ensino que se destinava aos escravizados, que até onde averigui se mantém no campo dos relatos vagos e da especulação, ainda que se tenha por certo a atuação de diversos músicos escravizados em todo o Brasil.

Por fim, gostaria de mencionar a baixa produção sobre a história da música brasileira que se pôde perceber durante a revisão historiográfica que inicia esta pesquisa. São poucos os livros sobre a história da música no Brasil, e grande parte destes, se não todos, foram escritos ainda no século XX com um marcado caráter ufanista, idealizador do passado colonial e com uma clara abordagem biográfica dos “cânones”: são quase um compilado biográfico dos “grandes nomes da música brasileira”. Sendo necessária, portanto, uma atualização da historiografia sobre a música brasileira que possa servir de base para o ensino da história musical de nosso país e que analise a música como o fenômeno social e histórico que é.

## Referências bibliográficas

- ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Editora Paulo de Azevedo, 1946.
- ALMEIDA, Ana Cristina Cezar Sawaya. **A música no embate metodológico entre a educação jesuíta e a educação pombalina: os acordes finais**. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2010.
- AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **Opus**, v. 23, n. 3, p. 43-66, dez. 2017. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2303>
- BAIRRAL, Adailton. **A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX**. Tese (Doutorado em Música)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2009.
- BARROSO, Maria Aida. **Ornamentação e Improvisação no Método de Piano de José Maurício Nunes Garcia**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BERNARDO, Felipe Antônio. **A atividade organística no Brasil colonial e suas relações com Portugal**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- CANO, José Antonio Salazar. **O violão solo em Belém do Pará: uma história a partir da sistematização do ensino no Instituto Estadual Carlos Gomes**. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O piano no Maranhão: uma pesquisa artística**. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- CORRÊA, Rodrigo Pardini. **Ao som de caixas, cravos, coros e rabeções: a atividade musical nos registros de São João Del-Rei/MG (1713-1750)**. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- FARIA, Paulo Rogério Campos de. **Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. In: **Educação & Sociedade**, ano XXIII, no 79, Agosto/2002.
- GATTI, Patricia. **Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular - dois estudos de caso**. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GUTJAHR, Simone. **Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

CECILIO, Handel. **A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial: seus órgãos, organistas e organeiros**. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil**. Casa do estudante, 1950.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa (1549-1759)**. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LEEUWEN, Alexandra Van. **A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LIMA, Juliana Maria Chrispim Campelo. **O ensino de música no colégio Pedro II: a criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Editora Nova Fronteira, 2005.

NERY, Daniel Guimarães. **Música em Atibaia: uma história possível**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Gilson Rodrigues Chacon de. **Doutos mestres de summa graça de destreza: um estudo etnomusicológico do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

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**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

FORMIGA, D. O., PAULA, A. B. R., MELO, C. A. S. “O Pensamento Eugênico e a Imigração no Brasil (1929-1930)”, *Intelligere*, Revista de História Intelectual, nº7, p. 75-96. 2019. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em 05/04/2023.

PEREIRA, Luis Felipe Radicetti. **Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise da campanha pela lei 11.769/2008**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PONTES JUNIOR, Wilson pontes. **História oral temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RICARDO, Felipe Novaes. **Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)**. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. **A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2010.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. **O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII.** Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

ROLFINI, Ulisses Santos. **Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ROSA, Carlos Ricardo. **Música colonial em Minas Gerais: estudo das características da estrutura musical em nove peças sacras.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SANTOS, Marcos dos Santos. **A prática musical na venerável ordem terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia.** Dissertação (Mestrado em Música)-Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2015. Dissertação de Mestrado em Música.

SEVERIANO, Rafael. **Os tupinambá no Brasil colonial: aspectos da transmissão musical.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SILVA, Jessica Gubert. **Espaços expandidos: diálogos entre a tradição musical e a contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SOARES, Dalton Martins. **O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007.

UMBELINO, Ana Carolina Borges. **Sociedade musical Santa Cecília: o processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos na cidade de Sabará - MG.** Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.