



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JARDEL PEREIRA DE SOUZA

THOMAZ CANTUÁRIA: Produção musical em pernambuco do século XIX

Recife
2021

JARDEL PEREIRA DE SOUZA

THOMAZ CANTUÁRIA: Produção musical em pernambuco do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientadora: Professora Doutora Daniela Maria Ferreira

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo– CRB-4/1425

S729t Souza, Jardel Pereira de
Thomaz Cantuária: Produção musical em Pernambuco do século XIX/
Jardel Pereira de Souza. – Recife, 2021.
113f.

Sob a orientação de: Daniela Maria Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2021.

Inclui referências.

1. Música e sociedade 2. Thomaz Cantuária - música. 3. Músicos negros
- Pernambuco 4. Mobilidade social. 5. Pernambuco – Música Séc. XIX I.
Ferreira, Daniela Maria (Orientação). II. Título.

780 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-160)

JARDEL PEREIRA DE SOUZA

THOMAZ CANTUÁRIA: PRODUÇÃO MUSICAL EM PERNAMBUCO DO SÉC.
XIX

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós – Graduação em
Música da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
em Música

Aprovada em 22/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Daniela Maria Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Sérgio Dias (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Wellington Barbosa da Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Professor Doutor Rogério Monteiro de Siqueira (Examinador Externo)
Universidade de São Paulo - USP

AGRADECIMENTOS

A Deus, supremo criador, por me dar a oportunidade de concluir esta criação com saúde física, mental e espiritual.

À minha linda esposa. Companheira de todos os momentos, ajudando-me a estar sempre perseverante e firme em todos os nossos propósitos de vida.

À minha excelente orientadora. Sempre paciente e prestativa. Sem ela esse trabalho não teria sido concluído.

À minha mãe, meu pai (in memoriam), familiares, amigos e irmãos na fé, por me apoiarem durante meu percurso como músico e acadêmico.

Ao musicólogo Sérgio Dias, por me incentivar, mesmo sem saber, ao universo da investigação musical.

Ao Instituto Ricardo Brennand, Aruza e, especialmente, Wheldson Marques, por abrirem as portas dos acervos do instituto e me influenciarem com as pesquisas sobre a música em Pernambuco no século XIX.

Finalmente, ao Programa de Pós Graduação em Música da UFPE, e ao seu corpo docente, por coordenar ações de pesquisas permitindo que trabalhos como este sejam realizados.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo discutir as possibilidades de sobrevivência, bem como o processo de mobilidade social, disponíveis para os músicos negros na sociedade pernambucana do séc. XIX. Através da trajetória de Thomaz Cantuária, músico pernambucano deste período histórico, procuramos discutir alguns pontos inerentes à atuação dos músicos negros nos espaços sociais pernambucanos do séc XIX, além da adequação necessária aos padrões sociais impostos para que músicos obtivessem êxito em suas trajetórias. Utilizaremos o conceito de configuração social, dado por Norbert Elias, de modo que indivíduo e sociedade serão vistos como duas partes de um mesmo processo social. Entre as principais fontes para este trabalho estão o acervo digital da Biblioteca Nacional, as anotações do musicólogo Jaime Diniz, localizadas na biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, além de livros deste e de outros, com foco na música, história e comportamento ligados ao cotidiano pernambuco oitocentista. A pesquisa revela que a trajetória da Cantuária se constitui um caminho comum para os músicos negros na América portuguesa que, se diferenciando das práticas musicais na Europa, tinha uma configuração social específica. Veremos que esta configuração pode ter colaborado para a demora, em relação à Europa, de uma autonomia artística. Através deste estudo, a pesquisa também procurará contribuir para o preenchimento de uma lacuna histórica e musicológica da vida musical pernambucana oitocentista.

Palavras-chave: Thomaz Cantuária; Mobilidade social; músicos negros, música em Pernambuco; Pernambuco do séc. XIX; música na América portuguesa.

ABSTRACT

The main objective of this work is to discuss the possibilities of survival, as well as the process of social mobility, available to black musicians in the Pernambuco society of the century. XIX. Through the trajectory of Thomaz Cantuária, a musician from Pernambuco in this historical period, we seek to discuss some aspects inherent to the performance of black musicians in Pernambuco's social spaces in the 19th century, in addition to the necessary adaptation to the social standards imposed for musicians to succeed in their trajectories. We will use the concept of social configuration, given by Norbert Elias, so that individual and society will be seen as two parts of the same social process. Among the main sources for this work are the digital collection of the National Library, the notes of musicologist Jaime Diniz, located in the library of the Ricardo Brennand Institute, as well as books from this and others, focusing on music, history and behavior linked to daily life in Pernambuco nineteenth century. The research reveals that the trajectory of Cantuária constitutes a common path for black musicians in Portuguese America which, differing from musical practices in Europe, had a specific social configuration. We will see that this configuration may have contributed to the delay, in relation to Europe, of artistic autonomy. Through this study, the research will also seek to contribute to filling a historical and musicological gap in the musical life of Pernambuco in the nineteenth century.

Keywords: Thomaz Cantuária; Social mobility; black musicians, music in Pernambuco; Pernambuco of the century. XIX; music in Portuguese America.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	O INÍCIO	9
1.2	A NOÇÃO DE CONFIGURAÇÃO SOCIAL	17
2	SER MÚSICO NUM SISTEMA ESCRAVISTA	23
2.1	CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL	28
2.2	MÚSICA “DE NEGRO” OU MÚSICA “DE BRANCO”? (PERSEGUIÇÃO À MÚSICA DOS NEGROS)	34
2.3	SER MÚSICO EM PERNAMBUCO DO SÉC. XIX – O OFÍCIO MUSICAL	42
3	BANDAS MILITARES	55
3.1	THOMAZ CANTUÁRIA: MESTRE DE BANDA	55
3.2	DAS CLASSIFICAÇÕES RACIAIS	64
4	CANTUÁRIA E A MÚSICA RELIGIOSA	75
4.1	AS IRMANDADES	76
4.2	O MESTRE DE CAPELA	83
4.2.1	<i>MESTRE DE CAPELA: ARTESÃO OU ARTISTA?</i>	85
5	FORMAÇÃO MUSICAL	91
5.1	O COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE OLINDA	93
6	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	103
	ANEXO A – UMA DAS VÁRIAS CARTAS DE RECOMENDAÇÃO PARA A APRESENTAÇÃO DE CANTUÁRIA AO CONCURSO DO COLÉGIO DOS ÓRFÃOS	111
	ANEXO B – BAIXA DO SERVIÇO MILITAR DE CANTUÁRIA	112

1 INTRODUÇÃO

“...rara é a província em que não existam ao menos um ou dous discípulos deste ínclito professor...”¹, “...oportuno seria lembrar que o imperador escreveu a propósito, dizendo que foi a melhor música que ouviu desde que saiu do Rio de Janeiro”², “... depois de Luiz Alvares Pinto [...] ele incontestavelmente ocupa lugar imediato. [...] Sua arte musical, que até hoje não pôde ser suplantada por nenhuma das tantas publicadas depois dela, é um verdadeiro florão que fará perdurar sua memória aliás aureolada por muitas produções musicais...”³

As frases acima, dentre outras, fazem referência ao compositor pernambucano Thomaz Cantuária (1800-1878). Até a primeira metade do século XX, ainda é possível encontrar citações, referências e até mesmo obras deste compositor com relativa facilidade. Todavia, em pleno séc. XXI, onde a disponibilidade das informações é bem mais acessível e abundante através de meios como a internet, o nome de Cantuária se encontra praticamente esquecido. As principais fontes de informações sobre a trajetória de Cantuária aqui descritas foram obtidas em jornais (e periódicos em geral), através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁴, no acervo musical da biblioteca José Gonsalves de Melo, do Instituto Ricardo Brennand, além de em alguns poucos livros. O acervo pessoal do musicólogo pernambucano Jaime Diniz Cavalcanti (1924-1989), localizado na mesma biblioteca, também foi fonte para esta pesquisa. Por se tratar de uma fonte física e limitada⁵, buscaremos indicar, sempre que possível, a localização das informações obtidas nesta fonte.

Cantuária atuou na vida militar, chegando a se tornar mestre da banda em um regimento. Participou ativamente das revoluções de 1817 e 1824. Foi aluno do padre José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, chegando a compor a orquestra da Capela Real, durante o reinado de D. João VI. Até o momento, não temos conhecimento se outro pernambucano teria conseguido este feito. Além disso, Cantuária publicou em 1837 sua *Arte de Música*, uma das poucas artinhas produzidas por um pernambucano em seu período, que teria sido utilizada por diversos

¹ Diário de Pernambuco, 23 de junho de 1862.

² Referente à visita de D. Pedro II a Pernambuco em 1859, segundo Jaime Diniz, em seu artigo “Um Centenário Humilde e Esquecido”, localizado na pasta 51 do Acervo Pe. Jaime Diniz, no Instituto Ricardo Brennand.

³ Dicionário Biográfico de Pernambucanos Célebres, publicado por Pereira da Costa em 1882.

⁴ Os periódicos consultados se encontram digitalizados e on-line, disponíveis para o público em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

⁵ Refiro-me ao fato da informação estar, em alguns casos, contida apenas neste acervo.

professores de música até o início do séc. XX, chegando inclusive, até onde temos conhecimento, à 9ª edição.

Dos 40 patronos da Academia Brasileira de Música, apenas três são pernambucanos: Luíz Álvares Pinto (1719-1789), Thomaz Cantuária e Euclides Fonseca (1854-1929). Cantuária ainda é patrono da cadeira de nº 7 da Academia Olindense de Letras.

Joaquim Thomaz da Cunha Lima Cantuária nasceu no dia 29 de dezembro de 1800, em Olinda. Iniciou seus estudos musicais no Curso Regular de Música, dirigido por Patrício José de Souza (neto de Luíz Álvares Pinto, um dos principais músicos pernambucanos do séc. XVIII). Em 1817 e em 1824 participa das revoluções republicanas, tendo “se distinguido” (COSTA, 1882, p. 783). Casa-se com Joanna Francisca do Espírito Santo no dia 05 de maio de 1821.

Atua como professor no Colégio dos Órfãos de Olinda, tendo obtido o cargo através de concurso, onde todos os outros concorrentes teriam desistido ao saberem da sua inscrição. Foi organista e mestre de capela da Sé de Olinda, um dos principais ofícios musicais da cidade naquela altura.

Apesar de toda atuação, Cantuária morreu pobre e esquecido. Seu nome não consta nos livros de história da música brasileira e raramente foi lembrando no decorrer do séc. XX.

1.1 O INÍCIO

Pernambuco do século XIX se mostra como uma das principais províncias do império, tanto no que se diz respeito ao cenário sócio-político, quanto nas artes e suas ramificações. Se realizarmos um rápido levantamento de dados na produção musical em Pernambuco no séc. XIX, perceberemos que esta produção se deu de diversas formas. Encontramos informações acerca da construção, manutenção e venda de instrumentos musicais, escolas e professores particulares de música, compositores, maestros, regentes, agrupamentos musicais como bandas, orquestras e outros, além de irmandades religiosas e clubes formados quase exclusivamente por músicos. Como podemos inferir, para que toda essa produção ocorresse, seria necessário um enorme contingente de músicos ou de gente ligado à música, mesmo que indiretamente, como é o caso dos tipógrafos na impressão de partituras musicais, por exemplo.

Assim, é de se esperar que esta vasta produção tenha nos rendido diversas pesquisas musicológicas. Na prática não foi o que aconteceu. Se compararmos com outras regiões brasileiras, as pesquisas musicológicas em Pernambuco ainda necessitam de um escopo mais amplo e aprofundado nas mais diversas áreas. E aqui está o ponto de partida da minha pesquisa. Como é de se presumir, a produção musical pernambucana do séc. XIX é por demais extensa para caber num projeto de pesquisa com prazo limitado. Assim, inicialmente, procurei pelos trabalhos já realizados com esta temática e me deparei com os trabalhos do musicólogo pernambucano Jaime Diniz (1924-1989). Pode-se dizer que o padre Jaime Diniz foi um dos precursores da musicologia pernambucana, tendo contribuído inclusive para diversas pesquisas musicológicas brasileiras.

Iniciando seus trabalhos de pesquisas na segunda metade do séc. XX, Jaime Diniz trouxe importantes contribuições para a música pernambucana dos séculos XVIII, XIX e XX. Uma das contribuições de Diniz está na pesquisa realizada sobre o músico pernambucano Luís Álvares Pinto, já citado. Tendo diversos artigos e trechos em livros publicados por ele, além do recolhimento de partituras atribuídas ao mesmo Luís Álvares. Diniz ainda realizou um importante levantamento de nomes de uma grande quantidade de músicos pernambucanos, desde o séc. XVII ao XX, junto às irmandades religiosas. Este levantamento resultou numa coleção chamada “Músicos pernambucanos do passado”, publicada a partir de 1969, dividida em três tomos.

Sobre o séc. XIX, Diniz publicou uma biografia de um italiano radicado no Recife, Joseph Fachinetti, que será mencionado no decorrer deste trabalho. Afora o catálogo dos músicos pernambucanos, o trabalho sobre Fachinetti é provavelmente uma das poucas, senão a única biografia de um músico presente na sociedade pernambucana do século XIX. Incomodou-nos o fato de não encontrarmos, salvo alguns artigos acadêmicos, pesquisas relacionadas aos músicos pernambucanos. Principalmente devido à notória atividade musical existente na região pernambucana.

Assim, optamos por fazer um levantamento básico de informações em periódicos, partituras, livros e artigos sobre os músicos pernambucanos no século XIX. Durante nossa pesquisa, em princípio sem cunho acadêmico⁶, surgiu-nos diversos nomes que, ao nosso ver, mereciam um pouco mais de investigação devido à relevância percebida por nós no âmbito musical pernambucano. Dentre diversos

⁶ Esta pesquisa teve em princípio inquietação pessoal, fora do âmbito acadêmico.

nomes, surgiu o de Thomás Cantuária. Inicialmente Cantuária pareceu-nos um músico tão comum quanto os outros, não fosse o seguinte trecho encontrado num jornal:

“A benéfica instalação do colégio dos órfãos, deu lugar à criação de uma cadeira de música para a qual foram chamadas concorrentes em 22 de outubro de 1836, e do qual desistiram todos os pretendentes, porque apresentou-se o professor Thomaz da Cunha Lima Cantuária, que foi o nomeado com aplauso unânime.”⁷

Uma outra publicação mencionava que em quase todas as províncias haveria pelo menos um ou dois discípulos de Cantuária. Além disso, deparamo-nos com uma das poucas obras sobreviventes deste músico, o “Credo de São Salvador”⁸, obra de caráter sacra, composta para coro e orquestra, onde pode ser percebida o domínio deste na arte da orquestração, além de ter uma estética musical bem comum nas músicas sacras da América portuguesa⁹. Cantuária escreveu missas, Te-Deums, óperas clássicas, músicas orquestrais, quadrilhas, minuetos e diversas músicas profanas. Algumas das suas obras eram executadas na corte, inclusive¹⁰.

Desta forma, priorizamos e direcionamos as pesquisas para este músico, encontrando diversas informações em variadas fontes, desde periódicos (inclusive internacionais), até em revistas, almanaques, livros e anotações do musicólogo Jaime Diniz, que serão detalhados no decorrer deste trabalho.

No decorrer da pesquisa percebemos que a grande maioria dos músicos tinha carreiras musicais bem semelhantes, não só se compararmos com outros músicos em Pernambuco, mas também com músicos de outras províncias do Brasil. Suas atuações se concentravam principalmente nos corpos militares, através das bandas, e nos ofícios religiosos, seja em festas ou nas missas e eventos religiosos.

Além disso, a quantidade de músicos em posições de liderança nestas instituições certamente era reduzida, devido à própria estrutura social. Estas posições de liderança eram exercidas por professores de música, mestres de capela, regentes, etc... Cantuária ocupou algumas destas posições. Seus lugares de liderança e destaque permitiram que o mesmo obtivesse relativo reconhecimento em seu tempo e na primeira metade do século XX, segundo os jornais da época.

⁷ Diário de Pernambuco, edição 235, 1899, p. 2.

⁸ Esta obra nos foi apresentada pelo historiador e pesquisador Wheldson Marques, no acervo Padre Jaime Diniz, pertencente ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife.

⁹ Euclides Fonseca diz que Cantuária continuava a tradição musical da Escola Mineira pelos fins do século 18 e começos do século 19, segundo o Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3.

¹⁰ Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3.

Cantuária era negro¹¹. Embora esta característica fosse extremamente comum nos músicos da América portuguesa¹², saltou-nos aos olhos duas referências à Cantuária onde em uma, este é descrito como mulato e em outra, como pardo. Por isso, achamos conveniente analisar um pouco o uso destes termos na sua época com o fim de entendermos um pouco o porquê dos seus usos nas diferentes fontes.

Apesar de ser negro e de estar inserido em uma sociedade profundamente hierarquizada e escravista, Cantuária conseguiu transitar por distintos espaços sociais na sociedade pernambucana do séc. XIX. Desta forma, veremos que, de certo modo, Cantuária pode ser encarado como um indivíduo paradoxal, ao passo que o mesmo se assemelha com tantos outros músicos negros, que buscavam na música uma forma de ascensão social e, se distingue de outros tantos por conseguir esse trânsito em diferentes espaços sociais e assim, obtendo relativo êxito na sua carreira enquanto músico. Sua trajetória pode então nos trazer informações sobre a atuação dos músicos negros nos espaços sociais do período oitocentista. Certamente Cantuária é apenas um dos muitos músicos atuantes e que tiveram relevância para a música do século XIX. Excetuando alguns nomes trazidos à tona pela musicologia e história, “pouco se sabe sobre a multidão de anônimos que exerciam sua arte nestes diversos espaços do Brasil, e tampouco as relações e particularidades das diversas configurações sociais” (SOUZA, 2007, p. 36), sendo a maioria negra.

Parte substancial da produção musical pernambucana do séc. XIX, talvez a maior parte, tem como principais agentes estes músicos negros. Esta produção musical foi importante para suas ascensões sociais e vice-versa. Não teremos aqui a pretensão de falar em quantidade desta produção, nem de compará-la, em termos de quantidade ou estética, à produção realizada na Europa, por exemplo. Apenas destacaremos que, embora com dificuldades, as transições pelos diferentes espaços sociais, bem como ascensões sociais¹³, ocorreram, tendo como protagonistas este músicos.

¹¹ A palavra “negro”, englobará os considerados pardos, mulatos e todos os mestiços do período estudado. Trata-se de uma percepção atual, ou seja, nossa. No século XIX, os indivíduos não se consideravam assim. Cada um utilizava as nomenclaturas raciais de acordo com questões que serão vistas mais adiante. Como nossa pesquisa tem como objetivo muito mais a produção musical do que as questões raciais, optamos por isto, e estamos cientes das problemáticas inerentes a esta escolha simplificada.

¹² Posteriormente Brasil Império.

¹³ Utilizaremos neste trabalho termos como “ascensão social” e “mobilidade social”. Estas terminologias estarão diretamente ligadas aos autores e teóricos mencionados no decorrer do texto. A ideia geral é de uma circulação em diferentes espaços de sociabilidade. Esta circulação poderia facilitar uma melhora econômica e social, consideramos isto como uma espécie de ascensão social.

Assim, este trabalho traz como temática principal a produção musical em Pernambuco, tendo como guia a trajetória de um indivíduo negro como parte desta sociedade. Desta forma, discutiremos um pouco sobre mobilidade social, a transição pelos espaços e as estratégias de sobrevivência dos homens negros, através da música, numa sociedade e século repletos de importantes mudanças históricas e sociais como a chegada da família real, a mudança da condição da América portuguesa colônia para império, além das mudanças no sistema escravista como a proibição do tráfico de escravizados, a lei do ventre livre até chegar à abolição da escravidão e à mudança da estrutura política para república. Aliás, Bozon afirma que a prática musical se constitui um “dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social” (BOZON, 2000, p. 147).

Possivelmente, ao mencionar essa prática musical, Bozon se refere muito mais às relações dentro de um âmbito prático-musical, como as orquestras e bandas, do que em relações fora destas. Todavia, queremos considerar que estes vínculos se davam em outros círculos, como em irmandades, instituições de ensino e outros, por estarem diretamente ligados com estas práticas musicais.

Cantuária atuou na vida militar, na orquestra da Capela Real no Rio de Janeiro, na Catedral de Sé de Olinda e no Colégio dos Órfãos de Olinda, encontrando, através destes espaços, importantes formas de mobilidade social. Participou ativamente como músico e irmão das irmandades de Santa Cecília do Recife e de Nossa Senhora do Guadalupe, chegando a ocupar os mais altos cargos em ambas, inclusive o de juiz. Por isso lançaremos um olhar para a função e atuação social das irmandades religiosas no séc. XIX, e suas relações com os músicos.

Como tem sido percebido no âmbito desta pesquisa, Cantuária se encontrou numa situação um tanto favorável, numa sociedade onde os indivíduos negros eram vistos como inferiores e, ainda devido a esta condição, viam-se desfavoráveis quanto ao acesso a espaços privilegiados. Desta forma, ao tratarmos da sua trajetória, teremos em mente que, embora o uso de trajetórias individuais para a compreensão de um grupo seja importante, as informações quanto às forças que operam no ambiente social são limitadas (REVEL, 2000, p. 27), ainda mais pelo distanciamento temporal. Sabendo desta limitação, o uso de trajetórias individuais para compreender um grupo no qual o indivíduo esteja inserido deverá ser analisado como sendo “fruto

do compromisso entre um comportamento subjetivamente desejado e aquele socialmente exigido, entre liberdade e constrição” (REVEL, 2000, p. 46).

Tendo isto em mente, procuraremos nos abster de determinismos e precisões descabidas. Este trabalho objetiva, então, uma melhor colaboração com as discussões já levantadas acerca dos assuntos relacionados com mobilidade social, ascensão e possibilidades de sobrevivências dos indivíduos negros na América portuguesa do Oitocentos. Talvez a relevância desta discussão esteja no fato de olharmos estes tópicos através de um artista musical pernambucano que, sendo negro, conseguiu transitar pelos espaços já citados.

Ainda discutiremos brevemente sobre os usos sociais das nomenclaturas raciais e seus significados empregados aos indivíduos daquele momento histórico, principalmente os termos mulato e pardo. Termos que adquiriam diferentes significados, sendo manipulados de acordo com determinadas situações (PAIVA, 2012: 170). Assim, as definições destes termos, apresentados aqui, farão parte de um contexto bem específico, não se constituindo a única e completa definição. Esta questão é particularmente importante e útil na trajetória de Cantuária, pois, como veremos, fontes da época e posteriores se referiam a ele tanto como mulato quanto pardo. Ao fazer isto, Cantuária é associado a determinados grupos e experiências. Por isso, sua trajetória nos ajudará a refletir sobre estes processos de identificação social. Obviamente estamos considerando Cantuária como um indivíduo do seu tempo e, por isso mesmo, vinculado a espaços e regras sociais num contexto de uma das principais províncias da América portuguesa.

Faremos um recorte temporal relativamente longo. Consideraremos a história de Thomaz Cantuária desde o seu nascimento até sua morte, em 1878. Por ser longo, este recorte nos fornecerá um período bem denso, pois, como já mencionamos anteriormente, vários acontecimentos contribuíram para uma reconfiguração dos espaços sociais, além das próprias nomenclaturas já citadas. Pernambuco, por exemplo, foi palco de diversas revoluções, muitas das quais, tiveram enorme importância no curso da história pernambucana. No âmbito do tráfico de escravizados, acontecimentos importantes no decorrer do século XIX também contribuíram para esta reconfiguração já citada. Obviamente não estamos ignorando que um recorte temporalmente longo traz consigo alguns problemas, entretanto, tendo como referência a trajetória de um indivíduo, acreditamos que questões mais gerais podem ser trabalhadas com bons resultados.

Durante o período de pesquisas, deparamo-nos com diversos textos onde as trajetórias individuais de alguns músicos eram estudadas justamente pelas suas singularidades, como o caso do músico José Maurício Nunes Garcia, Luíz Álvares Pinto, Lobo de Mesquita, entre outros. Para estes indivíduos “fora da caixa”, suas carreiras se destacavam e mereciam estudos a parte de modo a compreender questões relativas às suas notoriedades. Há alguns anos, músicos menos conhecidos, e talvez tidos como menos relevantes no cenário musicológico, passaram a ser objetos de estudo tanto no meio musicológico quanto em outras áreas das ciências humanas. Nestes casos, mesmo não havendo excepcionalidades em suas trajetórias, traços comuns em um ou mais grupos nos quais estes estariam inseridos podem ser explícitos através das trajetórias individuais, embora esta não seja uma tarefa fácil, por estar repleta de subjetivismos. Esta tendência de análise já é vista em outras áreas.

Michel Vovelle, historiador francês, escreveu uma biografia sobre o francês Joseph Sec, um homem comum, filho de camponês, que chegou a se tornar burguês na França do séc. XVIII. A trajetória de Joseph Sec não era excepcional. Muito pelo contrário. Este caso de mobilidade social era bastante típico naquele momento histórico (DOSSE, 2009). A vida de Sec interessava à Vovelle exatamente por isto, sua não-singularidade, representando assim traços de um grupo. Da mesma forma, temos em Cantuária esta possibilidade.

Apesar de comum em certos aspectos, uma das características da trajetória de Cantuária está no fato deste ter frequentado diferentes espaços de sociabilidade musical já mencionados. Aqui está a importância da sua carreira para nosso trabalho. Diversos pontos podem ser discutidos ao se revelar uma rede social individual. Questões concernentes às possibilidades de sobrevivência, melhora financeira e social, adequações comportamentais e oportunidades disponíveis para um grupo em questão podem ser discutidas. Consideramos que, quanto mais informações tivermos acerca das suas atuações nestes espaços, melhor será nosso entendimento em relação a este(s) grupo(s).

Ao olhar para a vida de Cantuária, através das informações acerca dos eventos e práticas experienciados por este, procuraremos, sempre que possível, discutir estes eventos a partir de questões comportamentais, entendendo que o comportamento individual é parte da própria sociedade e, portanto, trata-se de um mesmo processo onde indivíduo e sociedade não estão dissociados. Esta noção de que indivíduo e sociedade são parte de um mesmo processo nos é trazida através do conceito de

configuração social de Norbert Elias, detalhada mais adiante. Assim, quando nos referimos, por exemplo, às possibilidades de sobrevivências disponíveis para os músicos negros, temos que levar em consideração que estes adotariam procedimentos individuais próprios para que estas possibilidades estivessem à disposição de fato.

Finalmente, o trabalho está dividido em seis partes. Inicialmente iremos apresentar o conceito de configuração de Elias, mostrando que indivíduo e sociedade não podem ser vistos como antagônicos, mas como parte de um mesmo processo. Nesta perspectiva, o comportamento individual deve ser encarado como parte deste meio complexo, e não reduzido às formas “indivíduo como resultado da sociedade”. Neste trabalho, utilizaremos a noção de comportamento usada por Elias, apresentado como um “ajustamento a situações mutáveis” (ELIAS, 2008, p. 119), sendo menos dirigido “por pulsões inatas e mais [orientado] por impulsos modelados pela experiência e pelo conhecimento individuais” (Ibidem, p. 118).

Depois faremos uma breve contextualização histórica sobre o ofício musical e as atividades relacionadas à este em Pernambuco. Veremos que, com as perseguições às músicas das camadas mais baixas da sociedade, incluindo os negros, as dificuldades para a obtenção de ganhos financeiros só poderiam ser diminuídas a partir do momento em que estes músicos adotassem padrões sociais e culturais próprios de outros grupos sociais. Só assim poderia haver inserção destes indivíduos em círculos sociais onde estes pudessem ter alguma relevância diante dos “seus” e da comunidade em geral.

A partir daí, através da trajetória de Cantuária, exploraremos um pouco as duas principais formas disponíveis para sobrevivência dos indivíduos negros através da música: a vida militar e a religiosa, sejam por meio das corporações ou por conquistas pessoais auxiliadas pela via política ou pelo uso de nomenclaturas raciais de acordo com a conveniência. Devido à essa conveniência no uso de alguns destes termos raciais, abriremos um parêntese para discutir um pouco o uso que os termos mulato e pardo tinham naquela configuração social. Veremos as possibilidades de atuação nas bandas militares e irmandades religiosas, e de que forma estas atividades musicais ligadas às estas corporações poderiam corroborar para uma mobilidade social dos indivíduos negros.

Posteriormente trataremos um pouco sobre o Colégio dos Órfãos de Olinda, principal lugar de atuação docente de Cantuária, e gerador de uma parte considerável

dos músicos atuantes nas bandas e orquestras das cidades de Recife e Olinda. Em parte deste período Cantuária atua como organista e mestre de capela da Sé de Olinda, e se consolida como um dos mais relevantes músicos do seu tempo.

Procuraremos sempre destacar e inferir que parte do seu êxito em alcançar determinados cargos se deve à sua adequação comportamental. Queremos dizer com isto que Cantuária, assim como os indivíduos, parte daquela sociedade, devem ser encarados como homens do seu tempo e, portanto, parte de uma configuração social onde suas ações não apenas seriam frutos desta configuração, mas formadoras desta, como uma espécie de mão dupla (BARIANI, 2005, p. 3). Seus comportamentos e escolhas estariam “sujeitos às interdições ou possibilidades no campo da mobilidade social que são franqueados pelas instituições que organizam essas sociedades” (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 177).

1.2 A NOÇÃO DE CONFIGURAÇÃO SOCIAL

A ideia de configuração social é colocada aqui pela ótica de Elias. Seu conceito de configuração nos reforça a ideia de que sociedade e indivíduo são algo de um mesmo processo. Além disso, por ter uma abordagem que dialoga com a psicologia, a visão de Elias acerca do comportamento humano nos ajuda a compreender que as ações comportamentais dos indivíduos estão diretamente ligadas aos seus círculos sociais, pois estes indivíduos “constituem uma rede de laços invisíveis, cuja circulação é limitada e dependente das funções que podem exercer dentro da configuração.” (COSTA, 2017, p. 43). Desta forma, o comportamento humano torna-se o processo central do estudo de Elias, estabelecendo assim um modo de analisar a configuração social e assim, nos levando a uma abordagem histórica a partir deste pensamento (FRASSON, 2001, p. 111).

Ao estudar a trajetória de um indivíduo numa sociedade, devemos ter como premissa que suas características podem ser singulares. Podemos também chegar à conclusão, ao final deste trabalho, que as “particularidades” desta sociedade são, na verdade, tão parecidas com outros círculos sociais do mesmo período histórico, que talvez não faça jus o uso do termo “particularidades”. Mesmo assim, o trabalho torna-se relevante, pois se chegarmos a esta conclusão, este fechamento já seria em si significativo. O importante é nos atermos que cada momento histórico e cada sociedade tem formas próprias e, embora possam ser caracteristicamente parecidas

com outras, as relações entre indivíduos e sociedades podem determinar formas particulares de uma configuração social. O sociólogo Edison Bariani, ao estudar a forma de interpretação social segundo os conceitos de Elias, reforça isto afirmando que não há “uma fórmula, uma maneira genérica de tratar a questão, não há conceitos férreos que possam nortear uma ‘teoria geral’ da relação indivíduo/sociedade.” (BARIANI, 2005, p. 3). Bariani ainda reforça, dizendo que “não há uma regra geral ou modelo interpretativo único que fixe cabalmente papel e as responsabilidades de mudança por parte dos sujeitos sociais” (p. 5), e ainda: “nem a sociedade nem os indivíduos determinam unilateralmente a história”. Devemos, portanto, entender o quadro como um processo onde indivíduo e sociedade não estão dissociados, mas formam o que iremos considerar neste trabalho como uma configuração social.

Um dos aspectos que nos chama a atenção na trajetória de indivíduos como Cantuária, é o fato deste circular por diferentes espaços sociais, obtendo o que podemos considerar como relativo prestígio nestes espaços de sociabilidades musicais e diante de outros músicos. Assim, podemos considerar que, de certo modo, a sociedade pernambucana da primeira metade dos oitocentos, estivesse num momento histórico onde esta forma de mobilidade fosse permitida para indivíduos negros. Nas palavras de Marques (2017), “a sociedade deste período, embora rígida, estava de alguma forma aberta para a ascensão e o alcance de prestígio de negros, pardos e mulatos, [...] onde a mobilidade seria um elemento importante e usado a favor da reprodução deste sistema, como moeda de negociação entre classes.” (p. 100). Quando nos referimos acima ao fato da sociedade estar aberta a determinadas mudanças, não queremos separar sociedade do indivíduo, muito pelo contrário. Indivíduos como Cantuária são agentes ativos e, portanto, participaram dinamicamente (mas nem sempre consciente) para a configuração social dos seus círculos.

Ao usarmos termos como “indivíduo” ou “sociedade”, tem-se a ideia de que estamos tratando de elementos distintos, estáticos e independentes entre si. Mas, segundo Elias, estes elementos são, na realidade, processos. “Trata-se de processos que de fato se diferenciam, mas são indissociáveis” (ELIAS, 2001, p. 45). Assim, devemos pensar que as sociedades se compõem de indivíduos, mas “os indivíduos só podem possuir características humanas tais como capacidade de falar, pensar e amar nas e pelas suas relações com as outras pessoas – “em sociedade”” (ELIAS, 2008, p. 123).

Para entendermos melhor o conceito de configuração social, vamos recorrer às palavras do próprio Elias. Este faz uma analogia com o jogo, onde os jogadores seriam os indivíduos participantes dos círculos sociais, e seus movimentos no jogo correspondem às ações no âmbito social. Elias coloca da seguinte forma:

“Se quatro pessoas se sentarem à volta de uma mesa e jogarem cartas, formam uma configuração. As suas ações são interdependentes. Neste caso, ainda é possível curvarmo-nos perante a tradição e falarmos do jogo como se este tivesse uma existência própria. É possível dizer: « O jogo hoje à noite está muito lento!». Porém, apesar de todas as expressões que tendem a objetivá-lo, neste caso o decurso tomado pelo jogo será obviamente o resultado das ações de um grupo e indivíduos interdependentes.” (ELIAS, 2008, p. 141-142).

Assim, considerando que os jogadores teriam a mesma força de agir neste jogo, o decorrer deste se torna relativamente autônomo. Entretanto, este desenrolar não pode ser visto como algo independente dos jogadores, nem o jogo deve ser visto como “uma ideia ou um «tipo ideal», construído por um observador sociológico através da consideração do comportamento individual de cada um dos jogadores” (Ibidem).

Ao comparar o jogo com uma configuração social, Elias nos ajuda a entender melhor este conceito de configuração, tal como será entendido neste trabalho. O mesmo ainda nos diz que este conceito “pode ser aplicado tanto a grupos relativamente pequenos como a sociedades constituídas por milhares ou milhões de pessoas interdependentes.” (ELIAS, 2008, p. 143). Assim, percebendo a complexidade da sociedade em questão, devemos optar por discussões através de configurações menores como as irmandades religiosas, os músicos negros pernambucanos do séc. XIX, etc... Estes, entre outros, formam configurações particulares nesta sociedade, pois as configurações complexas, ou seja, as grandes sociedades, podem “ser abordadas indiretamente e compreendidas mediante uma análise dos elos de interdependência.” (ELIAS, 2008, p. 143). Procuraremos, portanto, compreender aspectos da sociedade pernambucana do séc. XIX a partir destes pequenos grupos ligados à produção musical desta.

Assim, por configuração “entendemos o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores” (p. 142). Desta forma, a ideia de jogo serve para compreender grupos de diferentes dimensões, funcionando como uma espécie da amostra das dinâmicas das relações sociais. Esta configuração seria, então, uma “abrangência relacional, o modo de existência do ser social e a possibilidade conceitual de aproximação às emergências do cotidiano.” (GONSALVES, 2003, p. 2), tendo sempre em mente que

uma das questões no pensamento de Elias está nas relações, além da compreensão do comportamento e das ações das pessoas, e não somente na realidade material como as regras sociais e nos indivíduos. Cabe aqui uma observação acerca da expressão “aproximadamente a mesma força”, mencionada acima por Elias. O termo “força” se refere ao fato de que todos os indivíduos agem dinamicamente na configuração social no qual faz parte. Talvez nos seja estranho achar que um músico negro, inserido numa sociedade escravocrata, teria força para agir e assim, tornar-se parte de um molde social onde este não seria apenas coadjuvante. Entretanto, como sugerido acima, esta força não se refere necessariamente ao campo físico, mas ao comportamento, diretamente ligado à configuração social.

Elias nos ajuda a compreender o indivíduo a partir do lugar que este ocupa, levando em conta sua individualidade. Da mesma forma, a partir das ações individuais, pode-se melhor compreender a sociedade na qual estas ações fazem parte, já que estas ações individuais, juntamente com a sociedade empreendem e sentem a acomodação da configuração social (COSTA, 2017, p. 37). É neste sentido que o termo “força” deve ser pensado.

Como já observamos, Elias percebe que falar de indivíduo e sociedade é “fazer referência a aspectos diferentes do mesmo objeto” (COSTA, 2017, p. 42). Assim, cada indivíduo, dentro de uma configuração, atua como uma espécie de função, numa rede de associações, num contexto cultural e social, “de modo que cada um se constitui através do outro”. Pensando nisto, observamos que não existe algo de especial na figura do maestro Cantuária. Suas ações, atuações e escolhas pareciam demonstrar um perfil comum daquela época. Desta forma, ao nos depararmos com informações sobre Cantuária, do tipo: “[..] No campo da música profana, constatamos muitos minuetos [...] e uma coleção de Valsas e quadrilhas, oferecida ao Imperador Dom Pedro II”¹⁴, não devemos achar estranho que este, ao compor músicas, utilizasse formas musicais europeias, tidas como a “boa música”, para se inserir ou se reafirmar em determinados círculos. Elias afirma que até a liberdade de escolha individual estaria limitada, dependendo “largamente do ponto em que ele nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da escolarização que recebe.” (ELIAS, 1994b, p. 21)

¹⁴ Diário de Pernambuco, edição 178, 1961, p. 29

Além de fatores econômicos, as escolhas individuais também estariam ligadas a valores simbólicos. Isto será discutido no decorrer do trabalho. Por hora, iremos nos deter ainda sobre alguns aspectos sobre o indivíduo e a sociedade, elementos da configuração social.

Cantuária fazia parte de uma sociedade onde, até certo ponto, a mobilidade para músicos negros seria permitida, como será visto adiante. Deste modo, o comportamento e a maneira como o indivíduo se via e conduzia dependia “da estrutura da associação ou associações a respeito das quais ele aprende a dizer ‘nós’” (ELIAS, 1994b, p. 39). Vemos então que nem o indivíduo é totalmente livre, nem totalmente determinado. Sua dependência de uma rede de associações e seu lugar em relação aos outros são detendes antes mesmo de nascer (COSTA, 2017, p. 43). Isto nos mostra o quão complexo é esta questão entre sociedade e indivíduo. O ofício musical era visto com pouco valor social, ao mesmo tempo este mesmo ofício funcionava como um elemento que poderia favorecer uma mobilidade e até prestígio social para os negros daquele momento histórico. Este mesmo prestígio poderia ser sentido de diferentes “níveis” nos diferentes espaços sociais.

Dito isto, deparamo-nos agora com outra questão, a de analisar uma configuração social na qual não estamos inseridos e que, além disso, estamos distantes temporalmente. Ou seja, não somos elementos desta configuração social, tendo uma parte mais a nível de um espectador. No prefácio do livro de Elias *A Sociedade de Corte*, Roger Chartier (2001) escreveu, em concordância com Elias, que uma das funções do sociólogo é a de realizar uma análise das configurações, através da compreensão da formação social em questão. Compreendo assim que a estrutura social abordada neste trabalho, a sociedade pernambucana do séc. XIX, constitui-se então numa configuração particular, tendo seus padrões e pensamentos próprios do seu tempo histórico, e assim devem ser entendidos.

Sobre este aspecto, Elias usa o exemplo do jogo de futebol, comparando o espectador ao sociólogo (ou pesquisador) que precisa entender o funcionamento do jogo, ou seja, da configuração em questão, para uma apreciação e entendimento dos fatos: “Se se pretende que os espectadores compreendam e gostem do jogo, terão de estar aptos a compreender o modo como estão relacionadas as disposições mutáveis de cada lado – para seguir a configuração fluida de cada uma das equipas.” (ELIAS, 2008, p. 142)

No nosso caso, o grupo¹⁵ em questão são os músicos negros que buscavam, através da música, mobilidade social (MARQUES, 2017, p. 100), representados por Cantuária. Todavia, a definição deste grupo não se torna fácil, pois corremos o risco de sermos demasiadamente simplistas ao passo que generalizarmos. Então, vemos a proposta de Elias como uma ferramenta para melhor enquadrar nosso objeto de estudo. Sendo assim, o conceito de configuração de Elias nos ajuda a localizar Cantuária como um indivíduo inserido em várias “pequenas” configurações sociais, e assim, discutindo estas pequenas configurações, buscaremos entender um pouco mais as possibilidades de sobrevivência e mobilidade de músicos com perfis parecidos com Cantuária. Esta forma de abordagem nos é oferecida pelo próprio Elias, quando este busca, através da trajetória de Mozart, clarear aspectos comuns do ofício musical do final do séc. XVIII, em países europeus onde esta prática se dava mais semelhante.

¹⁵ Consideramos aqui que as pessoas formam um grupo quando compartilham objetivos comuns.

2 SER MÚSICO NUM SISTEMA ESCRAVISTA

Em maio de 1881, durante uma peça operística no teatro de Santa Isabel, a soprano italiana Giuseppina de Senespleda Battaglia¹⁶, quebrando todo o “protocolo teatral”, toma uma atitude inusitada, durante um intervalo entre os atos. Diante de quase mil pessoas¹⁷, Senespleda chama ao palco uma jovem mulata de 16 anos, Maria Rosalina, e a presenteia com sua carta de alforria (CASTILHO, 2012, p. 328). Tal ato provocou enorme reboliço não só na plateia, mas especialmente nos benfeitores da companhia e no diretor do teatro, que a proibira anteriormente por duas vezes de participar em atos deste tipo. Por causa deste evento, Senespleda acabou se tornando uma “referência no que era um processo recente de instigar uma mobilização abolicionista através de eventos teatrais” (ibidem).

Tal “atitude inusitada” na verdade já seria esperada, pelo menos para a Sociedade Nova Emancipadora¹⁸, que havia concedido à soprano a carta de liberdade para Maria Rosalina, através do seu secretário, João Ramos. Esta informação está em uma publicação chamada de *A Lyra*¹⁹, com tiragem de mil exemplares, feita única e exclusivamente para o enaltecimento da soprano italiana. Segundo Castilho (2012), entre os anos de 1880 e 1886, houve o registro de pelo menos trinta e tantos eventos teatrais vinculados à causa abolicionista (2012, p. 331). O exemplo de Senespleda serve para termos uma noção do envolvimento músico-teatral na causa, nos anos que antecedem a lei áurea.

O sonho de se ver livre e de ter melhores condições de vida sempre foi uma busca dos escravizados da América portuguesa (CABRAL, 2012, p. 100). No decorrer do séc. XIX vemos esta progressiva transição do trabalho escravo para o livre. Em Pernambuco, por exemplo, por volta da década de 1870, a maior parte do trabalho

¹⁶ Senespleda fazia parte da Companhia Lírica Italiana de Thomas Passini, composta por cerca de vinte membros. A companhia voltava ao Brasil pela terceira vez para realizar espetáculos em Salvador. Como era costume, fazia escalas em Recife (CASTILHO, 2012, p. 325).

¹⁷ Segundo Castilho (2012), o Teatro de Santa Isabel teria capacidade para mil pessoas nesta época, ou seja, estaria praticamente lotado.

¹⁸ A Sociedade Nova Emancipadora era uma dentre algumas sociedades abolicionistas recifenses. Fundada por comerciantes em 1880, esta sociedade “operava um fundo de emancipação para escravos” (CASTILHO; COWLING, 2013: 161). Ao lado do Club Abolicionista, a Sociedade Nova Emancipadora iniciou um importante movimento abolicionista na década de 1880 no Recife (ibidem: 169).

¹⁹ A obra encontra-se digitalizada e disponível na Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional. Seu primeiro e único número foi publicado em 12 de julho de 1881, em Recife, com o seguinte título: *A exímia Artista – Giuseppina de Senespleda Battaglia*, com uma figura da mesma na capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705241&pesq=>

rural já era realizada por homens livres (CARDOSO, 2008, p. 73). Este dado nos dá uma indicação da diminuição do tráfico e, como consequência, a diminuição de cativos. Todavia, essa transição se deu de forma lenta. Assim, no decorrer do século, para que os indivíduos negros sonhassem com tal liberdade, valia a adoção de várias causas consideradas “brancas”, inclusive seus costumes, incluindo sua música, participação nos processos políticos, etc... Isto não significa que sua prática musical seria “fingida”, apenas queremos salientar que a utilização da cultura “branca” se torna um fator quase que obrigatório por parte destes indivíduos.

Atos públicos como o promovido por Senespleda, ou seja, o de brancos apoiando ou adotando causas negras, só se tornaria uma realidade depois de longas e constantes repressões. No início do século, poucas vozes se colocaram contrárias ao regime escravocrata. Mesmo durante a Revolução Pernambucana de 1817, onde ideias de liberdade foram colocadas em questão, a abolição foi discutida com tamanha discórdia que, “para conter os ânimos, deixou-se para o futuro a solução do caso” (CABRAL, 2012, p. 96). Mesmo assim, muitos negros tomaram parte na revolução com o desejo de uma melhoria de vida, como será visto mais adiante. Adotar estes padrões culturais de classes sociais mais abastadas tornava-se também uma questão de sobrevivência para estes indivíduos negros. Obviamente quando nos referimos a termos como “causas brancas”, “música branca”, estamos aludindo mais a uma questão de classe do que raça. As classes sociais mais ricas eram predominantemente brancas, por isso seus padrões culturais acabavam por ser considerados “brancos”.

O inverso não poderia acontecer. Por estar relacionado à população escravizada, em sua grande maioria negra, o negro era considerado impuro. Por outro lado, sua condição de cativo era também justificada por essa “impureza” (CARDOSO, 2008, p. 78), tornando-se um círculo vicioso. Desta forma, seus costumes, incluindo sua música, não poderiam ser adotados, nem mesmo contemplados. Aliás, estes costumes foram, por longo tempo, proibidos pela corte portuguesa, pelo clero e, no caso dos cativos em Pernambuco (e na região Nordeste, em geral), pelos senhores de engenho²⁰, onde “após o trabalho, eram trancafiados, sendo proibidos de realizar seus rituais, suas danças e seus cânticos” (SILVA, 2011, p. 2). O lundu, por exemplo, teve sua execução totalmente proibida pela corte e pelo clero. Sua “sobrevivência” se

²⁰ Em Pernambuco, a maior parte da mão-de-obra escrava era destinada para as plantações e engenhos de cana-de-açúcar.

deve ao fato dos negros executarem estas danças às escondidas (ELLMERICH; PINTO, 1972, p. 43). Certamente por questões deste tipo muitos negros livres procurassem ter em suas vidas elementos que os distanciassem do cativo. A utilização de costumes europeus, bem como sua música, colaboraria para este distanciamento e possível melhora de vida, facilitando o acesso a outros círculos sociais.

Mesmo inseridos numa sociedade escravocrata, alguns negros conseguiram relativas melhoras econômicas e sociais, tendo o que podemos considerar como melhores condições de vida. Um dos fatores que contribuiu para isto foi a possibilidade de ganho financeiro, seja como homem livre ou escravo. No caso dos escravizados, essa possibilidade seria permitida através do chamado escravo de ganho, que era o escravo enviado às ruas pelo seu senhor para ganhar dinheiro por diversos meios como o comércio, prostituição, serviços, etc²¹... Segundo Soares, alguns senhores estipulavam a quantia (diária ou semanal) que os escravos de ganho deveriam trazer para eles, podendo guardar para si as sobras. Assim estes senhores “garantiriam o seu sustento e o de suas famílias” (SOARES, 1988, p. 108). Entre as atividades dos escravos de ganho estava a prática musical, através da execução de um instrumento musical, cantando ou tocando um realejo. Em 1849, por exemplo, um francês, residente na cidade do Rio de Janeiro, “pedia licença à Câmara Municipal para ‘mandar dois pretos pelas ruas tocar realejo’” (SOARES, 1988, p. 121).

Não fuja ao fato de que a função do escravo de ganho era a de ganhar dinheiro para seu senhor. Assim, o ganho pessoal, quando isto era possível, era escasso e árduo. Embora esta sobrevivência de um escravo de ganho fosse extremamente difícil, sobretudo devido às altas quantias pedidas pelos seus senhores, em casos raríssimos, era possível o escravo juntar dinheiro ao ponto de comprar sua alforria. E não só isso, alguns deles “não só adquiriram a sua liberdade, como ainda compraram escravos e os colocaram no ganho” (SOARES, 1988, p. 134).

Parte dos escravos de ganho trabalhava em lojas espalhadas pela cidade. É o caso dos músicos-barbeiros, que, como será visto adiante, eram os barbeiros que tinham a música como possibilidade de ganho financeiro. Esta categoria de

²¹ Interessante salientarmos que, segundo o historiador Flávio José Cabral, o comércio ambulante estava dominado pelas negras de ganho. Neste tipo de ganho os homens ocupavam posição secundária. Com cestos sobre suas cabeças, estas mulheres transitavam em vários lugares vendendo suas guloseimas. Cabral também atribui a estas mulheres uma importante função na transformação do espaço urbano no Recife do séc. XIX (CABRAL, 2012, p. 90).

escravizados trabalhava juntamente com homens livres que exerciam o mesmo ofício. A principal diferença, em termos financeiros, é que os barbeiros que eram escravizados ficariam apenas com parte do dinheiro recebido pelo seu trabalho. A quantidade de escravos de ganho nas ruas chamou a atenção de diversos viajantes que vieram ao Brasil nesta época. Com relação aos barbeiros, o artista francês Debret nos informa que alguns conseguiam “tornar sua profissão bem lucrativa” (SOARES, 1988, p. 121).

O próprio Debret menciona a presença destes músicos-barbeiros nas portas das igrejas. Interessante observarmos que o artista francês menciona a qualidade destes músicos, referindo-se a eles como “muito talentosos”. Debret também nos informa que o repertório tocado pelos músicos-barbeiros nas portas das igrejas seria o mesmo repertório dos bailes dos quais estes músicos teriam trabalhado, mas desta feita, a intenção seria a de estimular a fé dos fiéis que chegavam ao templo, enquanto dentro do templo, se acharia uma orquestra mais “adequada ao culto”, formada por homens livres e com melhor formação musical (DEBRET, 1940, p. 151; SOARES, 1988, p. 122). Como podemos observar nestas informações escritas por Debret, os escravos-músicos não teriam possibilidades de participar da composição de uma orquestra para o culto divino. Pois eram “impuros” e, por isso, não podiam cultuar com os demais. Veremos um pouco mais desta questão quando nos referirmos às irmandades religiosas.

Algo que nos leva à reflexão nesta observação de Debret diz respeito ao tipo de repertório tocado nas portas das igrejas. Percebamos que, segundo Debret, o repertório seria o mesmo tocado nos bailes, “arranjados ao seu modo”. Essa expressão nos levar a crer que, certamente as músicas deveriam soar para Debret um pouco diferente do que ele estava habituado a ouvir na Europa. Além disso, o fato de escravos-músicos executarem um repertório destinado a um público que faria parte de uma classe social diferente das suas, nos leva a considerar o intercâmbio de diferentes culturas que havia no exercício desta prática. Duprat e Orbino (1968) são mais específicos sobre esta questão, chamando de permutação estilística:

Quanto à música profana, especialmente a de salão, de palácio, é realizada por músicos e mestres que exercem fundamentalmente a profissão nas igrejas. Dai resulta até uma permutação estilística, além de ausência de discernimento preciso ou preconceito dos mesmos contra a chamada música profana (ORBINO; DUPRAT, 1968, p. 98-99).

Outro ponto que nos chama a atenção é o fato da “melhor formação musical” estar vinculada aos “homens livres”, colaborando com o que já mencionamos antes quando nos referimos aos homens livres. A liberdade possibilitaria esta melhor formação musical, devido ao trânsito dos negros livres se dar de forma menos restrita, além de mais facilidade para trabalhar por conta própria.

Essa oportunidade de ganhar algum dinheiro por meio da música deu uma nova perspectiva de vida a estes homens livres, alguns ex-escravizados, inclusive. Alguns poucos até mesmo chegaram a ascender socialmente de forma expressiva, como foi o caso do negro Francisco Paulo de Almeida (1826-1901), considerado como um caso raro e único em seu tempo.

Embora não tenha sido escravo, Francisco era um negro numa sociedade escravocrata e, por isso, sofria os preconceitos sociais daquela fase. Desde cedo Francisco se mostra como um excelente violinista²² (FERREIRA, 2009, p. 4). Começou a trabalhar como ourives, fabricando botões para colarinhos e, enquanto não estava neste ofício, tocava violino em enterros, recebendo como pagamento dois vinténs e uma vela de sebo. Após um tempo se tornou tropeiro e, em 1860, comprou sua primeira fazenda (PRIORE, 2016, p. 420). Entra no ramo cafeeiro e, com o passar dos anos, se torna proprietário de várias fazendas e cerca de duzentos escravizados. O fato é que Francisco se distinguiu financeiramente, sendo considerado o “mais bem-sucedido negro do Brasil pré-republicano”. Em 1887 foi agraciado com o título de barão, tendo sido então o primeiro e único barão de Guaraciaba. Além disso, Francisco foi o primeiro barão negro do Império (PRIORE, 2016, p. 420).

Seu caso é apenas um dos muitos que vieram ocorrer à medida que o sistema escravista foi perdendo força. Segundo Priore, casos de ascensão de mestiços²³ como o de Francisco se tornaram cada vez mais comuns, sobretudo na segunda metade do século XIX (ibidem).

Observemos que os casos vistos neste tópico, como o de Francisco, dos músicos-barbeiros e dos escravos de ganho, constituem-se de casos onde a ascensão social se deveu muito mais à questão financeira do que a música propriamente. Em casos como este, consideramos que o fator de distinção social foi

²² É provável que Francisco tenha aprendido violino em uma das irmandades das quais o seu pai pertencia (FERREIRA, 2009: 6).

²³ Optei por colocar este termo aqui por ser o mesmo utilizado por Priore. Neste caso, como o próprio termo já sugere (mistura das raças), estão englobados também os descendentes de índios com negros, brancos com índios, etc... e não apenas os descendentes de brancos com negros.

a melhora da condição socioeconômica, e não a prática musical. Através de uma melhora nestas condições econômicas, estes homens puderam comprar sua liberdade (no caso dos escravizados), adquirir bens (e até escravos, como foi com Francisco) e assim, ascender socialmente, segundo os padrões da sociedade em que faziam parte.

Obviamente estamos considerando que um escravo-músico, ao obter sua carta de alforria, passa a ter um lugar social diferente. Lembremo-nos da observação do Debret, onde a orquestra formada dentro do tempo era composta por homens livres. No caso de Francisco Paulo de Almeida, não há muito mais o que falar sobre esta questão. Sua riqueza o distinguiu, em termos sociais, de forma expressiva.

Todavia, para muitos homens negros, a música funcionava ainda assim como principal ferramenta de ascensão social. Diferentemente do caso de Francisco, onde a ascensão se deu através da melhora na condição sócioeconômica. Cargos como o mestre de capela, por exemplo, estavam imbuídos de grande valor social entre os músicos, pois, nas festas e serviços religiosos, era função do mestre de capela contratar e pagar instrumentistas e cantores (ORBINO; DUPRAT, 1968, p. 98). Duprat inclusive se refere ao mestre de capela como “a peça mestra deste sistema [mercado musical na América Portuguesa], pois (...) recebe e paga executantes que elege conforme suas conveniências artísticas e pecuniárias” (ORBINO; DUPRAT, 1968, p. 98). O caso do mestre de capela serve para refletirmos sobre uma perspectiva de ascensão social tendo a música como um dos principais fatores para se alcançar esta promoção social num sistema escravocrata.

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL

No séc. XVIII Pernambuco já contava com intensa movimentação musical. Kerr (2001) nos conta que esta província estava entre os três principais centros de desenvolvimentos da atividade musical, junto com a Bahia e, é claro, Minas Gerais (2001, p. 23). Na segunda metade do século já havia ali escola de música²⁴,

²⁴ Luiz Álvares Pinto fundou o chamado Curso Regular de Música. Mais tarde, seu neto Patrício José de Souza daria continuidade a este curso, sendo inclusive professor de Cantuária (SILVA, 2011, p. 367).

construtores de instrumentos musicais²⁵ e pelo menos um teatro²⁶, além de muita atividade nas ruas e igrejas. Fizemos questão de citar os três itens por ser algo específico dos grandes centros urbanos do Brasil colonial, destacando que a principal parte desta produção era realizada por músicos negros. Nas palavras de Castagna: “a execução musical do repertório sacro e operístico, no Brasil, dependeu, principalmente na segunda metade do século XVIII, de músicos negros e mulatos, que continuarão tendo grande importância nos períodos subsequentes” (2010, p. 29). Assim, o século XIX já se inicia com abundante atividade musical por parte destes músicos.

Nas igrejas e nas ruas as práticas musicais já viam de séculos predecessores. As várias igrejas instaladas em Recife e Olinda, além das irmandades religiosas, já proviam sustento para diversos músicos. Aqueles que não conseguiam atuar nas igrejas e festas religiosas realizavam suas artes nas ruas, bailes e festas populares. Não nos esqueçamos das bandas militares, que estavam dando seus primeiros passos e que, mais tarde, teriam sua organização melhorada e se tornariam uma das principais fontes de atração musical da população e formadoras de músicos, como veremos adiante.

Além de formadoras de músicos, as bandas tiveram papel essencial no processo de escuta e fomento musical nas cidades. Cantuária cresceu neste panorama. Sobre esta época da sua vida, a única informação que temos remete exatamente à esta importância das bandas como atração musical:

“Cantuária logo em muito moço levava o tempo em cantarolar as músicas que ouvia tocar pelas bandas militares de então. Morava com seus pais, no beco do Tambiá, e aos domingos o seu primeiro cuidado era preparar-se para a tarde ir à praça da Boa Vista ouvir a banda que ali costumava tocar. Atento a todas as peças que ouvia, no dia seguinte as assoviava, cantarolava para seus pais e com uma perfeição admirável.”²⁷

Como foi escrito após sua morte, não sabemos se esta informação é verídica ou se trata de uma fantasia sobre o músico. De qualquer maneira, a referência é de que logo no início do século as bandas já estavam na vivência da cidade do Recife.

²⁵ Mayra Pereira (2013), informa-nos sobre a construção de órgãos de tubos por um pernambucano, o “renomado organeiro do período colonial Agostinho Rodrigues Leite (1722-1786)” (PEREIRA, 2013, p. 226). Segundo Paulo Castagna, este organeiro teria instalado órgãos “em Recife, Olinda, Salvador e um no Rio de Janeiro (o órgão do Mosteiro de São Bento, concluído em 1773) (CASTAGNA, 2010, p. 20).

²⁶ Casa da Ópera, construído entre os anos de 1771 e 1772, segundo nos informa Silva (2006, p. 45).

²⁷ Diário de Pernambuco, edição internacional de 21 de junho de 1893, University of Florida, p. 3.

Este cenário de atividade musical aumentaria consideravelmente após 1808, com a chegada da família real.

A vinda da família real ao Brasil, em 1808, certamente foi um dos acontecimentos históricos mais marcantes, tanto para o Brasil quanto para Portugal. Com a abertura comercial dos portos, decretada por D. João VI em 28 de janeiro de 1808, e o conseqüente fim do monopólio colonial, a comercialização de produtos vindos da Europa aumentou consideravelmente. Dentre estes produtos estavam os instrumentos musicais, especialmente o piano, instrumento que ganhara popularidade na Europa já desde o século anterior. Com a chegada dos primeiros pianos ao Brasil, a paisagem sonora ²⁸ brasileira passa então por mudanças. Na província pernambucana não seria diferente. Tida como uma das principais províncias do Brasil colônia e depois do Brasil império, Pernambuco incorpora rapidamente à nova tendência musical. Já na primeira metade do século XIX, uma oficina de pianos é instalada aqui, colaborando para uma rápida difusão do novo instrumento e das novas tendências musicais como a valsa, a mazurca, a polca e outras danças.

Esse estabelecimento de uma corte real em solo brasileiro incentivou a vinda de diversos outros estrangeiros, não só para visitar, mas também para aqui fixar residência. Aliás, a quantidade de pessoas que vieram junto com a família real já era enorme. Com isso, muito do que era praticado na Europa foi trazido ao Brasil. Este fator contribuiu consideravelmente para uma reconfiguração cultural, inclusive na produção musical, na colônia que agora virara sede do príncipe regente. Tratemos como produção musical toda e qualquer forma de produzir música, seja ensinando, compondo, executando, além de outras formas.

Do mesmo modo, o panorama sócio-musical se modifica, possibilitando novas trocas culturais e oportunidades para os músicos. No Rio de Janeiro, sede da Corte, a criação da Casa da Ópera e da Capela Real nos dá uma dimensão destes novos espaços de oportunidades para estes músicos, pois, como já vimos em outro tópico, a composição da orquestra da Capela real era tanto de brancos como de negros.

Tinhorão (1998), em seu livro intitulado História Social da Música Popular Brasileira, nos conta que a chegada do piano ao Brasil se iniciou na segunda década do séc. XIX (p. 136). Todavia, temos registros da presença do piano em Pernambuco

²⁸ Tomo aqui emprestado o conceito de paisagem sonora (soundscape), empregado pelo músico Murray Schafer, ao descreve-la como o agrupamento dos sons que nos rodeiam, mesmo que não tenhamos consciência deles (SCHAFER, 1997).

ainda no final da primeira década. O viajante Henry Koster nos dá este registro mais antigo. Ao relatar sobre um convite para a festa de Nossa Senhora do Monte, no último dia do ano de 1809, em Olinda, o mesmo nos informa que, após a festa, seguiu para o Poço da Panela, onde havia outra festa. Ao chegar ao Poço da Panela, Koster nos informa:

Essas festas são sempre precedidas por nove noites com cantos e hinos de música, em honra da Virgem ou do Santo cujo dia lhe é dedicado. A orquestra dessa novena consistia num piano, tocado pela senhora de um negociante, numa viola, e nalguns instrumentos de sopro, tocados por pessoas respeitáveis. A música vocal foi executada pelas mesmas pessoas, auxiliadas por alguns mulatos, escravos da senhora (KOSTER, 1942, p. 46-47).

O piano era uma invenção recente. Certamente sua chegada em Pernambuco, e nas principais províncias do Brasil, se deu entre 1808 e 1809, após a abertura dos portos, determinada por D. João VI. O cronista Mário Sette (1978) nos diz que sua presença, em princípio, era raríssima, “só em teto privilegiado” (SETTE, 1978, p. 152). Além disso, o comum era que o aprendizado tivesse se dado na Europa, pelo menos nos primeiros anos. Aliás, a primeira notícia do ensino de piano que temos até o momento, é referente a um professor italiano que dava aulas em Recife, em meados de 1826, por nome Luís Smolzi²⁹.

A presença de um piano em casa refletia diante da sociedade uma condição de “nobreza, poder, cultura e bom nascimento” (TINHORÃO, 1998, p. 136). Sem dúvida ele deve ter impressionado os presentes na festa do Poço da Panela, inclusive os mulatos que estavam cantando. Por sinal, Tinhorão ainda nos informa que o século XIX acompanharia a trajetória do piano “das mãos brancas das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras, salas de espera de cinema [...]” (Ibidem), etc...

Ainda não sabemos ao certo quando os músicos negros tiveram seus primeiros acessos aos pianos. No final da primeira metade dos Oitocentos, alguns colégios possuíam pianos em seus estabelecimentos, seja para ensinar a tocar (DINIZ, 1986, p. 27), ou para ensinar a consertar, como no Colégio dos Órfãos de Olinda (MOURA, 2003, p. 69). Alguns destes colégios, como no caso do Colégio dos Órfãos, já contavam com músicos negros no ensino musical. Como em Recife a venda de pianos usados, bem como sua construção, passou a ser comum (SETTE 1978, p. 153), possivelmente este mercado absorveu mão de obra dos negros. Até mesmo “templos

²⁹ “Em 1829 residia no Recife o professor e compositor italiano Luís Smolzi, que dava lições de piano, canto e contraponto” (COSTA, 1983, v. 10, p. 264).

e igrejas católicas também passaram a possuir um” (LIMA, 2005, p. 51). Assim, sua popularização permitiu que estes músicos como o próprio Cantuária, não só tocassem, mas também compusessem para o novo instrumento (Ibidem).

Com esta popularização, seu preço foi caindo, ao ponto de se tornar acessível a grupos sociais de nível salarial menor (TINHORÃO, 1998, p. 137), sendo incorporado à música popular. Este cenário seguramente contribuiu para a modificação de aspectos tanto sociais quanto musicais, desde ao surgimento de novos ofícios, como o afinador e consertador de pianos, até à mudança na escuta musical³⁰, que vai do som do próprio instrumento até às toadas populares dos carregadores de piano³¹.

Um dos principais espaços de sociabilidade musical em Pernambuco no séc. XIX era os bailes promovidos pela chamada alta sociedade pernambucana. A presença da música europeia nestes bailes pode nos servir de base para algumas temáticas interessantes. Afinal, trata-se de um processo musical onde há um enorme afastamento social entre o tipo de música, juntamente com seu compositor, e os executantes desta música, pelo menos na realidade brasileira. Todavia iremos nos deter em apenas um aspecto: as trocas culturais entre a música executada e seus executantes. Quando tratamos a questão com a forma (música – executante), parece que estamos colocando uma espécie de dualidade entre duas categorias diferentes, afinal, a música pode não ser considerada um ser concreto e conceitua-la poderá nos ser uma tarefa impossível. Desta forma estaríamos discutindo uma troca cultural entre uma “abstração” e o homem.

Se considerarmos que a obra artística, no nosso caso a música de baile, estaria imbuída de significados e valores ligados ao seu compositor e à sociedade na qual este estaria inserida, esta música funcionaria então como uma espécie de

³⁰ Peter Gay (1999) nos fala um pouco sobre esta mudança na escuta musical, no início do século XIX. Todavia, para ele, esta mudança se deve a uma mudança de pensamento do início do século, sendo a música um elemento passivo. Não concordamos com esta visão. Como sugerimos no texto, o surgimento de novos instrumentos como o piano provocaram transformações musicais em diversos níveis, que não serão detalhados aqui. Desta forma, a própria música mudou (aliás, está sempre em constante mudança), e esta mudança musical certamente deve dialogar com as formas de pensamento do seu tempo.

³¹ Sobre as toadas dos carregadores de piano, Mário Sette nos informa que uma das funções das toadas era a distração, para aliviar o peso. Ele também comenta que esse costume de cantar enquanto se carrega peso vem dos tempos da escravidão (SETTE, 1978: 156). Ainda no século XX era possível se deparar esta prática. Mário de Andrade, em sua conhecida Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, registrou um deste grupos nas proximidades do Teatro de Santa Isabel. A imagem se encontra digitalizada e on-line, disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/>

representação destes. Desta forma, podemos considerar que a troca cultural estaria se dando entre duas realidades sociais diferentes: entre o compositor e o executante; entre a estética da música de baile e o conhecimento estético do executante e entre o extrato social para o qual a música foi composta e o extrato social do qual os músicos executantes fariam parte, que em princípio, não teria relação alguma com esta música.

No Brasil do séc. XIX, a música ainda era executada pelas classes sociais mais baixas (TINHORÃO, 2010, p. 163). Podemos inferir então, com segurança, que as orquestras de baile eram compostas na sua maioria por negros livres, escravos de ganho e homens pobres em geral. Desta forma, a música “pensada” pelo compositor poderia ser substancialmente diferente da que era executada nos bailes, sobretudo numa sociedade onde esta execução se daria por músicos negros³². Assim, uma questão que pode ser levantada é em relação à discussão sobre a autenticidade destas músicas. Não teremos aqui a pretensão de argumentar sobre o quanto estas músicas seriam ou não autênticas. As questões não são tão simples. Todavia, estas discussões sobre a autenticidade podem nos ajudar a compreender as interações e relações sociais que ocorriam nestes espaços. Ressaltamos que estas músicas tinham padrões estéticos e práticas ligados à círculos sociais diferentes dos frequentados por esses músicos. Ao chegar no Brasil, a música europeia seria executada em sua grande maioria por músicos negros. Estes, por terem suas condições socio-culturais diferentes dos músicos europeus, dariam suas particularidades àquela música. Mais uma vez aqui não é a questão necessariamente da raça, mas dos aspectos sociais ligados à ela.

É certo que a música de baile passaria a ter uma relação com seus executantes. Este enquadramento dos músicos negros fazia parte do projeto de vida de alguns deles. Ao se aproximarem das elites econômicas, através dos espaços como os bailes, estes músicos esperavam um branqueamento social e, através disto, sua mobilidade social (LIMA, 2007, p. 41).

Tinhorão também nos chama a atenção para as discussões acerca das trocas culturais entre negros e brancos, defendendo que a pouca “bibliografia existente sobre esse tema das trocas culturais entre negros e brancos resume-se, de forma quase exclusiva, à apreciação desse fato nas antigas colônias europeias da África e das Américas, numa espécie de visão unilateral – e portanto ainda colonialista – disposta

³² Retomemos os escritos de Debret, onde este relatava a presença dos músicos-barbeiros às portas das igrejas, tocando o mesmo repertório dos bailes.

a enxergar em tais fenômenos apenas as influências partidas da metrópole” (TINHORÃO, 2006, p. 9).

Como podemos perceber, estas trocas culturais se davam em diversos dos espaços citados, influenciando e moldando dinamicamente a configuração social, provendo possibilidades para sustento, inserção e mobilidade social dos músicos negros.

2.2 MÚSICA “DE NEGRO” OU MÚSICA “DE BRANCO”? (PERSEGUIÇÃO À MÚSICA DOS NEGROS)

“Com esmero, dedicou-se, além de ensinar em vários colégios, à composição musical, tendo sido de sua autoria muitas obras valiosas, tanto profanas como religiosas. Assim, conhecemos a “Pequena Arte de Música”, com várias edições esgotadas, e principalmente as peças musicais “Grande Missa de São Salvador”, “Grande Missa de Santa Thereza”, “Grande Te-Deum” (imperial), quatro grandes matinas: da Virgem, do Santíssimo Sacramento, de São Bento e de Santa Thereza, além de várias antífonas, três Vésperas solenes a diversos hinos. No campo da música profana, constatamos muitos minuetos (em parte extraviados) e uma coleção de Valsas e quadrilhas, oferecida ao Imperador Dom Pedro II.”³³

Como pode ser visto, e será detalhado em outra parte deste trabalho, Thomaz Cantuária tinha seu comportamento adequado à sociedade da sua época. Suas composições demonstram um pouco desta adequação. Esta “regulação constante e altamente diferenciada do próprio comportamento é necessária para o indivíduo seguir seu caminho pelo tráfego.” (ELIAS, 1993, p. 197). Tudo o que era produzido musicalmente tinha como propósito sua aceitação nos círculos sociais, promoção pessoal e o consequente retorno financeiro. Mesmo no campo da música profana, suas obras têm formatos nos moldes europeus, ligadas muitas vezes às elites e outros grupos dominantes. Este amoldamento era essencial para a sua sobrevivência. Além disso, entender bem sobre este tipo de repertório tinha um significado especial e simbólico para os músicos negros daquele momento histórico. Nos espaços destinados à música europeia não caberia batuques, lundus, rasgas ou quaisquer danças e/ou músicas de caráter popular.

Elias nos chama a atenção de que fatos como esse devem ser encarados à luz da configuração social do momento, as ideias e ações dos indivíduos não podem “ser explicadas se forem consideradas em si mesmas; precisam ser compreendidas e

³³ Diário de Pernambuco, edição 178, 1961, p. 29.

explicadas no interior da estrutura do jogo” (ELIAS, 2008, p. 104). Em Pernambuco do séc. XIX, as tradições e músicas dos negros ainda eram duramente perseguidas pelas autoridades. Por sinal, a mais antiga referência documental à uma dança praticada pelos negros, chamada lundu, data de 10 de junho de 1780, em Pernambuco. Neste documento, enviado ao ministro Martinho de Mello e Castro por D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, o lundu, entre outras danças, foi referido como torpe e escandaloso aos bons costumes (CARDOSO, 2008, p. 148). Não temos conhecimento se Cantuária teve influência ou mesmo contato com danças como o lundu. O mais próximo que este teve da música popular está numa informação dada por Tinhorão, onde este teria composto algumas modinhas.

As práticas das tradições dos negros eram vistas, inclusive, com tal receio, que alguns temiam que estas ações pudessem levar à outras consequências como rebeliões e desordens, como pode ser reparado neste comentário sobre as músicas e danças dos negros no Bahia, no final do séc. XVIII:

“Multidões de negros de um, e outro sexo, os seus *batuques bárbaros* a toque de muitos, e horrorosos atabaques, dançando desonestamente, e cantando canções gentílicas, falando línguas diversas, e isto com alaridos tão horrendos, e dissonantes que causam medo, e estranheza, ainda aos mais afoitos, na ponderação de consequências que dali podem provir, atendendo ao já referido número de escravos que há na Bahia, corporação temível, e digna de bastante atenção, a não intervir a rivalidade que há entre crioulos, e os que não são; assim como entre as diversas nações de que se compõe a escravatura vinda das costas da África” (VILHENA, 1969, p. 134)

De volta a Recife, o governador José César de Menezes, em 1778, entrou em choque com os frades Capuchinhos do Convento da Penha. Estes últimos buscavam acabar à força com os batuques gerados pelos negros da vila (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 168). Apesar deste evento, a repressão ainda era um consenso geral entre as autoridades e a população mais rica.

Mesmo diante de toda a repressão, grupos de negros ainda se reuniam em frentes às igrejas, ruas movimentadas do centro da cidade e nas vilas, para executarem suas músicas e danças. Muitas destas cenas foram descritas por outros artistas e viajantes que passaram por estes lugares (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 169). Nascimento Neto ainda nos informa que “Era comum entre os negros e seus descendentes ligados às irmandades católicas a presença de instrumentistas que dominavam tanto as musicalidades africanas, como aquela que fora chamada de ibérica, característica presente até hoje nas cidades que concentram a maior parte da

população descendente de africanos como Salvador, Rio de Janeiro e Recife.” (Ibidem, p. 171).

Isto pode nos indicar que muitos daqueles negros que estavam nas ruas, executando seus batuques, também estavam dentro das irmandades religiosas, sendo contratados para executarem música religiosa nas festividades santas ou dentro das igrejas. Essa acomodação parecia estar presente em alguns destes músicos. Em outros, porém, a escolha dos repertórios europeus em detrimento dos de origem africana parecia ser mais observada. Este parecia ser o caso de Cantuária.

Esta repressão da música negra estava ligada ao domínio, nos campos políticos, sociais e econômicos, de outros grupos, que determinavam que tipo de música seria “apropriada” e “boa” para a sociedade. Dessa forma, todo o tipo de música que não estivesse de acordo com o pensamento do grupo dominante seria visto como um distanciamento do “correto”.

Em seu trabalho sobre a sociedade de corte, Elias nos mostra como houve, a partir desta, um aumento da divisão das classes sociais, de modo que esta divisão e suas funções tornaram estas classes mutuamente dependentes (ELIAS, 1993, p. 254), ou seja, quanto mais as diferenças das classes sociais se fixaram, mais havia uma interdependência entre elas. Para ele, a sociedade de corte “foi realmente a primeira representante de uma forma específica de classe superior que emergiu com mais clareza” (Ibidem).

Seria fora de contexto usar as ideias de Elias sobre a sociedade de corte, aplicando-as à sociedade do séc. XIX? Segundo ele, a resposta é não. Os preceitos comportamentais da sociedade de corte foram transmitidos para a sociedade seguinte, assim, seus princípios podem também explicar, mesmo que em parte, os comportamentos e estruturas sociais da sociedade ocidental vinda após a “extinção” da sociedade de corte. A sociedade de corte teria desempenhado um “papel especial na modelação da conduta civilizada no ocidente”. Mesmo considerando que os elementos, bem como as regras, sejam diferentes (ELIAS, 1993, p. 254).

A principal característica da sociedade de corte, deixada às sociedades seguintes, foi a ideia de uma “boa sociedade”, orientada por uma classe superior, tendo monopólios de tributação e força física. Observemos que essas diferenças sociais, até mesmo com uso de força física, entre outros tipos de força, sempre existiram na história humana. O que torna a sociedade de corte um caso exclusivo, é sua “forma particularmente pura”, segundo Elias (Ibidem).

A consideração do que venha a ser uma “boa sociedade” é bem visível em expressões como “bons costumes” e “batuques bárbaros”. O desrespeito às normas do grupo dominante era visto como desordem. E não só isso, havia uma espécie de “sujeira moral” na prática das canções de origem negra. Em casos como este, onde há uma grande diferença de poder, os grupos inferiores muitas vezes são “tidos como sujeitos e inumanos” (ELIAS, 2000, p. 29). Não é à toa que no séc. XIX, havia uma busca da própria ciência em comprovar a inferioridade do indivíduo negro em relação ao branco. Elias coloca ainda que “O fato de os membros dos dois grupos diferirem em sua aparência física ou de os membros de um grupo falarem com um sotaque e uma fluência diferentes a língua em que ambos se expressam serve apenas como um sinal de reforço, que torna os membros do grupo *estigmatizado* mais fáceis de reconhecer em sua condição.” (Ibidem, p. 32).

Esta diferença de poder, refletida também numa maior diferença econômica fazia (ou melhor, ainda faz) com que os grupos menos favorecidos realizassem suas escolhas buscando pelos recursos econômicos, tendo como meta a sobrevivência. Para isso, valiam-se da aceitação das regras sociais impostas pelo grupo dominador, que especifica as ações como “certas” e proíbe as “erradas” (BECKER, 2008, p. 15). Por isso era tão comum a presença de músicos negros em ambientes tão diversos, onde suas músicas de origem africana eram executadas, e em outros ambientes onde haviam de executar músicas de salão, como será visto em outro tópico. Estas regras sociais impostas favoreciam, antes de tudo, os grupos sociais mais privilegiados (Ibidem).

De forma contrária, aqueles que não se adequassem eram prontamente substituídos por outros. Como era sobretudo uma questão de sobrevivência, o serviço musical funcionava como uma espécie de relação cliente–trabalhador, onde o cliente dava as orientações e os trabalhadores seguiam, a não ser que quisessem ser substituídos (BECKER, 2008, p. 91).

Não pensemos, entretanto, que toda a “boa” música pernambucana era executada por indivíduos que a faziam forçadamente, visando apenas a sobrevivência. É certo que isto deveria ser uma questão para muitos. Também é possível que muitos tivessem interesse pela música europeia e a buscassem com gosto, inclusive pelos negros. O próprio Cantuária compôs diversas obras de carácter não popular. Aliás, a maior parte da sua obra se encontra neste campo. Para Elias, estas escolhas e gostos, determinado pelas classes dominantes, acabam sendo absorvidos pelas outras

classes de forma muitas vezes não consciente. Nas suas palavras, “A certeza com que podem dizer “Esta combinação de palavras parece boa, essas cores foram mal escolhidas”, a segurança de seu bom gosto, enfim, tem origem mais numa instância de auto-regulação que opera mais ou menos inconscientemente do que numa reflexão consciente.” (ELIAS, 1993, p. 249). É sabido que, de forma geral, as músicas têm fórmulas e padrões de composições, fazendo com que, detendo estes padrões, um indivíduo possa compor música mesmo não gostando deste gênero, etc... Entretanto, também é perfeitamente possível que músicos como Cantuária tivessem uma preferência pessoal pelos tipos de música que compunham.

À medida que o indivíduo se ajusta às regras dos espaços de sociabilidades nos quais frequenta, o reconhecimento dos outros em relação a este passa a ser um fator importante. Pois, ter reconhecimento como alguém pertencente ao grupo torna-se um elemento de distinção diante dos seus pares³⁴. Os jornais da época nos mostram isso com relação à Cantuária:

“Sábado 17 se representa a mui judiciosa peça denominada – Amor e Filosofia – a qual será executada com toda a sua música. No fim da peça a jovem Júlia dançará a – Caxuxa - , rematando todo o espetáculo com a belíssima farça – O Calotismo. – O Theatro se acha (a rogo da várias pessoas) com vinte camarotes repartidos todos de madeira, e com seus bancos, e mais comodidade e decência possível, cujos preços são os seguintes em proporção com a plateia – Camarotes de frente 5U000 rs.; os seis junto à cena a 4U000, os demais Camarotes a 3U000. O Director da Orchestra fica sendo effectivamente o Sr. Thomaz da Cunha Lima Cantuária. Só haverá duas Operas em cada mês nas vésperas de feriado.”³⁵

Claramente um espaço frequentado por um grupo bem específico, o teatro não era lugar para qualquer um. Os bancos colocados com a maior comodidade e “decência possível” já nos indicam o grupo social para o qual este ambiente estava reservado. Um músico negro, em princípio não encontraria ali seu lugar, a não ser que estivesse a trabalho, como era o caso de Cantuária. Todavia, diferente dos membros da orquestra, o nome do Sr. Cantuária foi mencionado, mostrando, num espaço para um grupo social específico, o nome deste músico, destacando-o dos demais. Por este tempo, Cantuária já era mestre de capela da Sé de Olinda, ou seja, a principal figura musical desta cidade e uma das principais de Pernambuco, como será visto adiante. Assim, ser destacado neste ambiente o distinguia ainda mais dos outros músicos.

³⁴ Uso esse termo para me referir aos outros músicos negros.

³⁵ Diário de Pernambuco, edição 133, 1840, p. 3.

Na prática, apesar dos contrastes entre os músicos negros e os espaços de sociabilidades que estes frequentavam, os comportamentos se tornavam mais uniformes. Ou seja, havia uma busca dos músicos negros pela adequação comportamental imposta pelos grupos que os “sustentavam”. Esta ideia nos é trazida por Elias ao afirmar que, de modo geral, a “mistura peculiar de padrões de conduta que derivam de níveis sociais inicialmente muito diferentes, são altamente característicos da sociedade ocidental” (ELIAS, 1993, p. 211), resultando numa diminuição dos contrastes de comportamento das diferentes classes. Esta “uniformização”³⁶ era sentida em toda a produção musical, inclusive na composição (Ibidem).

Embora Cantuária também tenha composto canções populares, em parceria com o deputado pernambucano Vilela Tavares, segundo nos informa Tinhorão (2000, p. 294), é no campo da música com formato europeu, sobretudo a sacra, que ele tiraria seu sustento e se colocaria no mercado musical. Tomando emprestado a terminologia de Elias, Cantuária estaria jogando o jogo daquele momento, tal como no caso Mozart:

“Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas.” (ELIAS, 1994, p. 20)

Assim, Cantuária, da mesma forma que qualquer outro músico, precisava estar pronto a jogar este jogo. Seu comportamento e ações tinham de refletir não os seus padrões pessoais, mas os padrões impostos pelo grupo “superior”. Caso contrário, haveria implicações da sua vida social na vida profissional, econômica, etc... como aconteceu com Mozart. Portanto, a adequação se fazia necessária. Interessante atentarmos para essa questão do comportamento. Parece-nos raso demais acharmos que essa adequação comportamental teria apenas consequência na vida social e econômica do indivíduo. Na verdade, este indivíduo “existe a partir das marcas simbólicas inscritas pelos outros com os quais ele se relaciona, mas também por sua capacidade de representar-se como alguém que pertence e ocupa uma determinada função dentro de uma coletividade” (COSTA, 2017, p. 43). Sentir-se representado tinha valor simbólico, assim como o econômico na esfera material.

³⁶ Utilizo este termo na falta de outro melhor. Literalmente uma uniformização quase nunca acontece.

Elias, em seu trabalho “Os estabelecidos e os outsiders” defende que, ultrapassada a questão econômica, ou seja, à medida que a diferença econômica entre os diferentes grupos sociais diminui, os conflitos e tensões passariam a outras camadas de bens simbólicos, transformando-se em lutas para satisfazer outras aspirações humanas (ELIAS, 2000, p. 33). Contudo, este não chega a ser nosso caso. Pelo menos não de forma generalizada. Os músicos negros continuariam a adequar-se à “boa” música por uma questão primária de sobrevivência. Entretanto, entre os iguais, ou seja, entre os indivíduos de um mesmo grupo social, esses conflitos e tensões ocorriam como forma de distinção e representação diferenciada dentro deste grupo. Aliás, a questão econômica já funcionava como diferenciação para indivíduos de um mesmo grupo.

Além da implicação de se sentir representado dentro de um grupo, e o consequente valor simbólico que isto lhe constituía, não percamos de vista que, embora não seja o foco deste trabalho, a adequação comportamental dos músicos negros certamente teve ligação com a própria música produzida por estes, em qualquer espaço. Becker, em seu trabalho intitulado *Do You Now* (2009), mostra-nos, através também de pesquisa de campo, realizada com diversos músicos, como um repertório musical pode ser acomodado de acordo, não só com questões musicais, mas sobretudo comportamentais. De acordo com o texto, as posições comportamentais influenciam de maneira direta na escolha de um repertório musical. Esta escolha, como podemos imaginar, não se dá de forma tão livre assim, mas de acordo com uma seleção de alternativas que a sociedade ou cultura torna disponível (p. 192).

Como pode ser notado de acordo com Becker, questões musicais podem ser influenciadas por outras de natureza não musical. Este tipo de pensamento corrobora o fato de que a escolha dos músicos negros à música europeia, além da sobrevivência, estaria também ligada a outras questões sociais como a cultura incorporada no indivíduo, funcionando como uma espécie de sobrevivência também, mas no âmbito representativo.

Como pôde ser observado, ao escolher determinado tipo de música, ligado a um grupo social que, em princípio, não seria o seu, músicos como Cantuária estariam tomando posições a partir de questões complexas, como as do âmbito social e cultural, incorporadas muitas vezes não consciente. Neste sentido, a margem de escolha individual para os músicos negros desta configuração social estaria pequena. Na

verdade, a extensão desta margem poderia definir o lugar social do indivíduo (ELIAS, 1994b, p. 49). Dialogar e até mesmo adotar as práticas musicais de outro grupo social poderia fazer toda a diferença para músicos como Cantuária.

Devemos frisar que neste momento, a sociedade pernambucana estava inserida numa espécie de euforia pelos costumes europeus, obviamente influenciados pela corte e pelos estrangeiros que por aqui fixaram domicílio. Essa europeização era sentida nos mais diversos ramos artísticos e com a música não foi diferente. A notação musical tinha (e ainda tem) termos em italiano, as danças eram francesas e inglesas, as canções eram portuguesas, etc, etc... Obviamente minha afirmação acima está demasiadamente simplista. Serve apenas para que tenhamos uma ideia do quão cosmopolita e diversificada esta sociedade se encontrava.

Na verdade, uma adequação a uma cultura diferente sempre tem sido vista como algum comum. Vejamos, por exemplo, o caso de um músico italiano chamado Joseph Fachinetti³⁷, que teria chegado ao Recife por volta de 1839, e estaria presente, cerca de três anos após sua chegada, em uma coletânea de modinhas brasileiras, lançada em 1842 pela imprensa de música de Laforge³⁸. No caso de Fachinetti, seria temerário tratarmos a situação como uma busca pela ascensão social, principalmente por se tratar de um europeu, com formação musical na Itália e que, segundo jornais da época, talvez por isso mesmo tenha desfrutado certo prestígio por aqui³⁹. Seria mais certo afirmar que Fachinetti estaria em busca da aceitação, por parte da sociedade pernambucana, do seu trabalho como músico, ao que, diretamente, poderia contribuir para sua ascensão social. Por sinal, Fachinetti foi dono de pelo menos um escravo⁴⁰.

De qualquer forma, este exemplo serve-nos apenas para perceber que vários quesitos podem estar envolvidos num amoldamento cultural, e não apenas o sustento financeiro. Certamente a sobrevivência pode ser um dos principais, mas não o único.

³⁷ O musicólogo pernambucano Jaime Diniz escreveu o que podemos considerar como uma biografia sobre Fachinetti. Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti (DINIZ, 1986), mencionado no início deste trabalho.

³⁸ Collecção de modinhas brasileiras: com acompanhamento de piano, de varios autores. Imprensa de musica de P. Laforge, rua da cadea N. 89. Esta obra foi digitalizada e se encontra disponível no site da Biblioteca Digital Hispánica (<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>).

³⁹ Esta informação pode ser conferida na edição N. 123, de 4 de junho de 1847, do Diário de Pernambuco, na página 3.

⁴⁰ Na coluna sobre “Escravos Fugidos”, do Diário Novo, Fachinetti reclama sobre a fuga de um escravo seu por nome Mano ou Amaro, oferecendo recompensa pela sua captura (O DIÁRIO NOVO, 26/06/1843: 4).

Além disso, estas escolhas trariam implicações não só para suas vidas, mas a todos os grupos frequentadores dos espaços sociais que estes se faziam presentes. Nos casos dos músicos que dominavam tanto as musicalidades africanas quanto as europeias, citados anteriormente, estas ligações se dariam também, a longo prazo, no campo estético-musical. Deste modo, a “música de branco”, aos poucos, sendo executada por músicos negros, certamente teve suas características alteradas, tornando-se então, pelo menos em alguns casos aqui no Brasil, “não tão branca” assim. Mas isto já é outro assunto.

2.3 SER MÚSICO EM PERNAMBUCO DO SÉC. XIX – O OFÍCIO MUSICAL

No decorrer da história do mundo ocidental, a posição social do músico ocupa diferentes lugares em termos de privilégios (BLANNING, 2011, p. 21). Em muitos casos, há inclusive uma enorme discrepância entre a posição da música como arte na sociedade e dos músicos participantes dela. Nas culturas mais antigas como a Grécia, por exemplo, a música era considerada como detentora de poderes sagrados. Enquanto isso, o músico era tratado como um artesão, um criado e até mesmo um escravo. Na idade média, a maior parte dos trovadores era oriunda das margens da sociedade (Ibidem, p. 26).

Ao passo que esta linha do tempo sociedade-músico transcorre, músicos vão assumindo, cada vez mais, posições privilegiadas. Assim, o mundo ocidental do séc. XXI acompanha um envolvimento dos músicos em áreas que talvez fossem antes impensadas como a política, o comércio de grandes empresas e até mesmo a influência na administração pública. Políticos em busca do apoio de determinados artistas musicais e o reconhecimento da Igreja Católica, através do Papa, da influência e liderança destes artistas passam a se tornar uma realidade na sociedade moderna (BLANNING, 2011, p. 84-85). Atualmente, a relação de poder entre o produtor e o consumidor da arte pende para o primeiro (ELIAS, 1994, p. 50). Diferente do que ocorria até final do séc. XVIII e início do XIX, onde o artista era dependente do gosto de um patrono, o padrão social atual está constituído de tal maneira que o artista pode ter sua individualidade e autonomia colocada de tal forma que a sua consciência artística pode até mesmo ser imposta (Ibidem).

Vários acontecimentos políticos, sociais e culturais, durante a história foram reconfigurando a sociedade de modo a possibilitar estas mudanças. Embora me refira genericamente acima à sociedade ou mundo ocidental, as diferentes culturas,

políticas, condições sociais e até mesmo a geografia, leva-nos na verdade a pensar em sociedades e mundos ocidentais. Além disso, esses acontecimentos não se deram igualmente em todas as sociedades e, ainda que pela interligação entre elas os efeitos dos acontecimentos históricos sejam sentidos, seus desdobramentos certamente foram diferentes em cada uma. O quadro é extremamente complexo. Assim, uma discussão concernente à posição social do músico e a sociedade no qual está inserido deve ser pontual, específica e bem delimitada. Considerando as particularidades da configuração social em questão.

Assim, como podemos inferir, viver do ofício musical nunca foi uma tarefa fácil. Para um negro inserido numa sociedade escravocrata esta tarefa se tornava algo ainda mais difícil. Cantuária sabia bem disto, como certamente também deveria saber que, para sobreviver de música, deveria estar imbuído de um leque de possibilidades de atuação neste campo. Era uma questão de sobrevivência:

“Vendo que o soldo que percebia era diminuto para poder concorrer com as despesas da casa paterna, apresenta-se em concurso e obtém a cadeira de professor do Colégio dos Órfãos, lugar que exerceu durante 31 anos seguidos. Mudando de residência foi para Olinda, habitar à rua de S. Bento, entregando-se ao ensino particular de música.”⁴¹

Apesar da multitarefa na música ser algo bastante comum, cada vez mais o ofício especializado tornava-se algo visto na sociedade europeia e por reflexo, no Brasil também. Por isso é comum encontrarmos, nos jornais da época em Pernambuco, referências a nomes de músicos e suas especialidades na área da música, constantemente designando como instrumentista tal, compositor tal, professor, etc... No caso de Cantuária, vemos pelo menos 3 designações, que podemos considerar como suas principais atuações: mestre de banda, professor e compositor. Ele ainda é mencionado como regente, violoncelista, organista, entre outros, além de atividades corporativistas nas irmandades religiosas, mas as três primeiras designações são encontradas em maior número.

Na Europa, neste mesmo período, os músicos já estavam um pouco mais especializados. Inclusive é ainda neste século que surge a figura do virtuose, músico instrumentista que detinha uma habilidade instrumental fora dos padrões da maioria. Para falar sobre o ofício musical no Brasil, tomaremos como ponto de partida parte da realidade europeia nesta questão. Isto é significativo, principalmente se levarmos em consideração que a “linha do tempo” da música ocidental ainda toma como parâmetro

⁴¹ Diário de Pernambuco, edição internacional de 21 de junho de 1893, University of Florida, p. 3.

esta e sua estética. Destacaremos pelo menos duas questões sobre o ofício musical na Europa sob uma ótica social⁴².

A primeira questão, já iniciada, está relacionada com o lugar social do músico na Europa neste momento. Como este ponto é muito amplo, pensemos então nas possibilidades de mobilidade social para os músicos. Já iniciamos com as ideias Blanning sobre o lugar da música e do músico no decorrer da história. Inicialmente considerado como servo e depois como artesão, o músico passaria, no decorrer dos anos, a frequentar espaços antes proibidos. No séc. XIX, na Europa, já era possível a promoção de concertos pagos, além da venda de composições musicais. Alguns músicos se tornaram bastante conhecidos e puderam viver com boas condições financeiras. Isto já era conseguido devido ao que Elias chama de “músico autônomo”, e aqui está a nossa segunda questão. No sentido de Elias, a autonomia se torna realidade a partir do momento em que o músico passa a viver da sua arte sem necessitar de um mecenas para mantê-lo. Ao abordar o caso Mozart, Elias nos mostra que este acabou por não obter êxito na sua vida musical (e por consequência, na financeira) por buscar uma vida autônoma num momento histórico em que esta ainda não seria possível na Europa. Anos depois, já no início do séc. XIX, esta autonomia musical já era realidade, como demonstrado em um trecho de uma carta de Beethoven: “as pessoas não vêm mais me propondo acertos, eu defino o preço e elas pagam.” (ELIAS, 1994, p. 44).

Diferente da realidade vivida por Beethoven, em Pernambuco, e em todo o Brasil, a autonomia no ofício musical ainda dava seus primeiros passos. A grande maioria dos músicos ainda dependia de um mecenas para sobreviver. Um dos principais mecenas, se não o principal, deste momento é a irmandade religiosa. O exercício da profissão musical em Pernambuco ainda era em grande parte dependente de corporações e instituições públicas e religiosas. As possibilidades de subsistência foras destas esferas eram escassas e difíceis.

Uma das grandes características que diferenciava o ofício musical não só em Pernambuco, mas em todo o território brasileiro, daquele praticado na Europa está no grande número de negros músicos. Por se tratar de uma sociedade inserida num

⁴² A comparação com a realidade Europeia se torna relevante, pois a literatura musical (história, estética, etc..) ainda vê a música europeia como parâmetro. Cabe a nós, através das pesquisas, mostrar que a música na América portuguesa era diferente. Isto não significa que a música na América seria menos evoluída. Apenas era diferente. E isto estaria diretamente relacionado com aspectos não necessariamente musicais, como temos argumentado em alguns trechos deste trabalho.

sistema escravocrata, essa questão não seria surpreendente, não fosse o fato destes músicos executarem música europeia⁴³, não deixando nada a desejar quanto à execução (CARDOSO, 2006, p. 100-101). Para estes, a “atividade musical funcionava como uma via de mobilidade” (SOUZA, 2007, p. 41) e ascensão social (KLEIN, 1969, p. 20), muito embora o ofício musical ainda fosse escasso de privilégios sociais nesta altura. Deste modo, a busca por melhores condições de vida levava os mesmos a sequer se colocar como resistência, no que diz respeito à música europeia. Muito pelo contrário, “milhares de pardos, pretos e mulatos dedicaram-se intensamente ao estudo e ensino, produção e reprodução de música erudita no Brasil colonial” (SOUZA; LIMA, 2007, p. 32-33). Alguns conseguindo relativo êxito em suas carreiras musicais⁴⁴.

Com a chegada da família real e a fundação de instituições de ensino superior, cada vez mais as elites buscavam profissões vinculadas ao ensino superior (SCHWARCZ, 1993, p. 24). Em contrapartida, o ofício musical ainda era ligado aos mais pobres e negros. Todavia, não apenas as elites foram beneficiadas com a chegada da família real ao Brasil. O mundo musical também tirou proveito deste evento.

A vida musical em Pernambuco já era uma realidade desde as primeiras décadas após a invasão portuguesa. Com o avanço das atividades econômicas associadas ao açúcar, houve também o que se pode considerar como “os primeiros sinais de vida musical organizada⁴⁵ no Brasil colonial” (CARDOSO, 2008, p. 36), principalmente nas províncias da Bahia e Pernambuco. Após 1808, a música passou a ter mais destaque ainda. Segundo Marques (2017), embora já fosse bastante utilizada em eventos e cerimônias anteriormente, com a chegada de D. João VI, a execução musical precisava estar mais “à altura do recebimento de uma corte” (MARQUES, 2017, p. 93). Além disso, a abertura dos portos permitiu que chegasse ao Brasil mais instrumentos, aumentando o acesso a instrumentos como o piano, por exemplo. Possuir um piano, na primeira metade do séc. XIX no Brasil, era fator de distinção, privilégio que poucas famílias tinham naquele período, especialmente nas

⁴³ A música europeia não é única. Assim esse termo é bastante simplista. Em termos estéticos, a música escrita europeia mais em “voga” no Brasil seria a italiana e a francesa.

⁴⁴ Como pode ser visto, por exemplo, no caso do mulato José Maurício Nunes Garcia, que se tornou um dos mais importantes músicos do Brasil na segunda metade do séc. XVIII e início do séc. XIX. Chegando a se tornar o Mestre de Capela Real, após a vinda de D. João VI ao Brasil. (MATTOS, 1997: 69)

⁴⁵ Referimo-nos sobretudo ao ensino e à prática musical mais comum, que era a execução de músicas em eventos religiosos, festas, etc... Um mercado musical nos termos que hoje conhecemos ainda estaria por vir.

províncias de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, conferindo uma “sonora conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento” (TINHORÃO, 2010, p. 136).

Com o passar dos anos, devido à quantidade de pianos em Pernambuco, passou-se também a um aumento do mercado de instrumentos usados. Desta forma, instrumentos como o piano, considerado como instrumento de elite, passou a ser encontrado em lugares mais pobres. No Colégio dos Órfãos, lugar onde Cantuária lecionava, havia um destes pianos, assim como em outros lugares, permitindo o acesso ao que Tinhorão chama de “o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical” (p. 137). Estes músicos, chamados depreciativamente de planeiros, colaboraram com a incorporação do piano na música popular brasileira. Na segunda metade do séc. XIX, este fenômeno trará consequências à própria estética musical.

Não fosse a capacidade de adaptação destes músicos, atrelado ao impulso pela sobrevivência, instrumentos como o piano poderia estar distante da vivência musical deles. Todavia, não é o que se vê. Aliás, percebe-se a presença dos músicos negros em praticamente todas as esferas musicais. Desde a música religiosa, passando pela música militar, e principalmente na música popular.

Essa presença musical dos negros na atividade musical em Pernambuco e em outras províncias foi percebida e referida por alguns viajantes que por ali estavam. Koster e Tollenare, em seus escritos fazem referência ao coronel Simplício, homem rico, contendo cerca de 1800 escravos. Dentre estes, alguns com ofício musical, formando uma banda, nos quais vários teriam recebido educação musical em Lisboa e Rio de Janeiro (KOSTER, 1942, p. 237-238; TOLLENARE, 1905, p.162). Ainda entre os escravizados, ao escrever sobre uma festa no final do ano de 1809, em Pernambuco, Koster relata o seguinte:

“A orquestra dessa novena consistia num piano, tocado pela senhora de um negociante, numa viola e nalguns instrumentos de sopro, tocados por pessoas respeitáveis. A música vocal foi executada pelas mesmas pessoas, auxiliadas por alguns mulatos, escravos da senhora.” (KOSTER, 1942, p. 46-47)

O mesmo Koster, acerca de uma visita a uma fazenda no interior de Pernambuco, Belo Jardim, nos informa o seguinte:

“Fez-nos ouvir a música que se usa nessa parte do país. Três negros com gaitas de foles começaram a tocar pequenas toadas enquanto estávamos jantando, mas pareciam tocar em tons diversos um do outro e, às vezes, supunha que um deles executava peças de sua própria composição. Imagino que alguém jamais tentou produzir harmonias sonoras com tão maus resultados como esses chameleiros. A posse de uma dessas bandas

empresta um certo grau de superioridade e, conseqüentemente, os ricos plantadores têm orgulho pelos seus músicos.” (KOSTER, 1942, p. 272)

No primeiro excerto, Koster faz questão de distinguir os escravos da senhora, relatando que as pessoas que tocavam juntas a estes seriam respeitáveis. Além disso notemos que neste caso, ele se refere aos escravizados como mulatos, enquanto que no segundo excerto, Koster se refere a um grupo semelhante como negros. Não sabemos o que levou Koster a fazer essa distinção entre os diferentes grupos de condição semelhante. Talvez a sonoridade “feia”, mencionada por ele como “harmonias sonoras com tão maus resultados”, no segundo trecho, possa ter colaborado para esta distinção, pois, como veremos em parte específica deste trabalho, os termos designados para a cor da pele naquele período histórico tinham implicações sociais de distinção. Uma outra inferência que podemos fazer, e que talvez seja mais assertiva, é que Koster, ao chamar de mulatos os indivíduos do primeiro grupo citado, assim como chamar de respeitáveis os brancos que com estes estavam, estava, na verdade, procurando resguardar a imagem destes brancos, sobretudo da senhora que tocava o piano, dona daqueles.

Observado nas ruas do Recife, em 1816, Tollenare nos diz o seguinte:

“Há um movimento contínuo de negros que vão e vem, carregando fardos e se animando mutuamente por meio de um canto simples e monótono. [...] negras percorrem as ruas oferecendo lenços e outras fazendas que trazem em cestos sobre a cabeça; os seus pregões se misturam aos cantos dos negros carregadores. Não se vê absolutamente mulheres brancas na rua.” (TOLLENARE, 1905, p. 24).

Embora esta informação não remeta a um ofício musical como o conhecemos, ela nos dá a ideia de que a música, antes mesmo de se tornar um ofício, já fazia parte da vida cotidiana dos indivíduos negros, inclusive entre os escravizados. Por sinal, o mesmo Tollenare, em visita aos frades de Santa Thereza de Olinda, futura sede do Colégio dos Órfãos, observa algo semelhante. Além disso, critica os frades por possuírem escravos. Nas suas palavras: “testemunhei o meu pasmo por ver cristãos manterem cristãos na escravidão” (TOLLENARE, 1905, p. 33).

Nas ruas, além do canto para acompanhar o trabalho, era possível executar música nas praças e/ou em lugares com boa visibilidade dos transeuntes. As festas religiosas eram uma boa opção para ser notado e assim, conseguir algum ganho com isso. Trios de músicos eram comuns às portas das igrejas. Alguns deste eram os chamados *escravos de ganho*, citados anteriormente, outros eram homens livres. Em

uma destas festas religiosas no ano de 1817, Tollenare detalha a performance de uma dança de negros ao som de seus instrumentos:

“Dois músicos formavam a orquestra; um tinha fixado, por uma das suas extremidades, quatro pequenas palhetas, de 6 a 7 polegadas de comprimento, sobre uma caixa de madeira [...] Estas palhetas descansavam sobre uma pequena travessa que lhes servia de cavalete. Quando o músico levantava uma destas paletas e a largava para abandoná-la à sua elasticidade, tirava dela um som surdo, que fazia ressoar o côncavo da caixa. As quatro palhetas, de diferentes comprimentos, estavam sem dúvida afinadas; [quanto ao outro músico], tinha por todo o instrumento uma haste de 8 polegadas, munida na extremidade de uma cabaça da qual se agitavam alguns grãos.” (TOLLENARE, 1905, p. 135).

Esta representação, presenciada no Recife e colocada com tantos detalhes por Tollenare, nos mostra que, não obstante a simplicidade dos instrumentos destes indivíduos, sua música era afinada, segundo o cronista. Percebemos também que se trata de instrumentos não conhecidos por ele. Desta forma, podemos depreender que provavelmente eram escravizados ou indivíduos paupérrimos, já que pela descrição, os instrumentos parecem ser artesanais, construídos talvez pelos próprios executantes. Esta forma de ganho livre com a atividade musical possivelmente era a mais difícil e incerta. Pois, ao não tocar instrumentos pertencentes às bandas, orquestras e outras formações, as atuações ficariam restritas.

Percebemos então que fora do âmbito profissional a música era exercida e praticada livremente. Há por exemplo, anúncios e/ou avisos relacionados a escravizados com habilidades musicais, como este, na seção de “escravos fugidos” da edição do dia 17 de dezembro de 1829, do Diário de Pernambuco: “No dia segunda-feira, 14 de dezembro, pelas 8 horas da manhã, fugiu um negro de nome Nicolao, crioulo (...) muito parlador, tocador de viola, joga espada, canta sofrível e dança;”. No quadro abaixo, temos alguns exemplos, recolhidos pelo pesquisador Humberto Amorim, de escravizados fugitivos com habilidades musicais, entre os anos de 1818 e 1830, em Pernambuco.

Quadro 1 – Escravizados fugidos com habilidades musicais

Nome/idade/cor/procedência	Região/Província	Ofício/Habilidades Musicais	Recompensa pela captura	Referência nos periódicos
Manoel, “corfula”, da “Costa d’África”	Pernambuco	Seleiro, enchedor de colchões, “toca viola”	“bem recompense o seu trabalho”	Diário de Pernambuco (30-03-1827: 3)
Nicolao, crioulo	Pernambuco	Canoeiro, jangadeiro, tocador de viola	“será gratificado”, “bem recompensado”	Diário de Pernambuco (17-12-1839: 4)

Nicolao, crioulo (2º anúncio)	Pernambuco	Canoeiro, jangadeiro, tocador de viola	“será gratificado”, “bem recompensado”	O Cruzeiro (PE) (23-12-1829: 3)
João, crioulo	Pernambuco	“tocador de viola muito ladino”	“bem recompensado, além do preço da tomada”	O Cruzeiro (PE) (30-07-1830: 4)

Fonte: (AMORIM, 2017, p. 110-111)

Os exemplos acima, bem como o quadro, poderiam ser mais abrangentes, todavia, foge do objetivo do nosso trabalho. Serve apenas para respaldar a reflexão de que a atividade musical ocorria em todas as esferas sociais, inclusive entre os escravizados.

Tocar às portas das igrejas era uma forma indireta de atividade musical nas festas religiosas, mas ainda assim, capaz de prover algum ganho financeiro. A outra forma seria fazer parte “oficialmente” de grupos musicais contratados para estes eventos religiosos. De acordo com Leoni (2007), “a música agregada aos ofícios litúrgicos era de longe o principal meio de sobrevivência do profissional” (p.11). Como nem todos eram profissionais, valia a participação em quaisquer agrupamentos nas ruas, contanto que estas atividades ajudassem a prover sustento financeiro. Para o profissional, as possibilidades seriam maiores. Neste momento histórico, esta profissionalização era conseguida através das irmandades.

Portanto, fica evidente que nem toda a atividade musical, por mais que fosse remunerada, era profissional. Os chapéus e/ou caixotes ao chão, colocados pelos pequenos grupos de músicos nas ruas, assim como as bandas e orquestras formadas por escravizados e mantidas por latifundiários, não tinham necessariamente uma relação profissional ou econômica (CARDOSO, 2008, p. 38). Apesar disto, já se vê, mesmo no século anterior, a busca por uma organização e profissionalização da música, caracterizando já um processo de diferenciação social dentro e fora deste sistema.

Como citado acima, uma das atividades musicais recorrentes até a primeira metade do séc. XIX era o trio de músicos às portas das igrejas ou em outros lugares públicos. Debret, assim como outros viajantes, presenciou estes pequenos agrupamentos de músicos, escravizados ou livres, em diversos eventos religioso pela cidade (TINHORÃO, 2010, p. 166). Ainda segundo Debret:

“[...] esses profissionais transformavam-se em músicos exatamente pela oportunidade de lazer que sua atividade lhes conferia. Assim, como tinham

as mãos livre, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais aprimorados [em relação aos instrumentos musicais da maioria dos escravos, por exemplo], como rabecas e trombetas. E ao juntarem-se para a execução concertante de música instrumental, tornavam-se também capazes de conciliar seções de sopro, corda e percussão” (TINHORÃO, 2010, p. 168).

Muitos destes trios eram pagos para tocar às portas das igrejas, como demonstram alguns recibos encontrados em arquivos destas igrejas. Tinhorão ainda afirma que “aqueles grupos de instrumentistas negros eram praticamente os únicos fornecedores de um novo tipo de serviço urbano, ou seja, o da música destinada ao entretenimento público”. Não temos certeza se a escolha dos barbeiros à atividade musical se dá por prazer, como afirmado acima por Tinhorão. O mais provável é que, de fato, fosse uma questão de sustento mesmo. Entretanto, uma informação que nos parece relevante do trecho acima está no fato destes barbeiros músicos aprenderem instrumentos “tecnologicamente mais aprimorados”, o que nos parece ser um fator tanto de inclusão quanto de distinção social (ibidem, p. 170).

Este raciocínio é corroborado com outra informação trazida por Tinhorão:

Essas especialidades, sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relações às profissões mecânicas ou demais atividades de caráter puramente artesanal. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não mecânica ao quadro das suas habilidades: a atividade musical. (ibidem, p. 166)

Este tipo de atividade conferia então, certo destaque pessoal. Desta forma, ao escolher música como um “segundo” ofício, o barbeiro buscava, além de uma ajuda financeira, um distanciamento dos chamados ofícios mecânicos, funcionando de fato como uma espécie de distinção social, pois as artes não mecânicas conferiam um caráter mais “nobre” ao indivíduo (CORD, 2009, p.1).

Por ser uma arte liberal, o ofício musical poderia atuar como um fator de distinção social. Segundo Nascimento Neto, os ofícios mecânicos davam uma proximidade ao trabalho escravo, devido ao uso de força física. Desta forma, numa hierarquia no mundo do trabalho, os músicos, sobretudo os profissionais, eram bem mais remunerados do que outros profissionais, cuja atividade se aproximaria dos ofícios mecânicos (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 173). Esta desigualdade nos valores pagos é evidente em documentos da época, como nos mostra, alguns recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Recife, no final do séc. XVIII. Enquanto num mesmo período um carpinteiro recebeu 4\$800 réis por quinze dias de trabalho,

esta mesma irmandade pagou dez mil réis pela música de uma data especial litúrgica (ibidem).

Assim como os barbeiros podiam ter certa autonomia para a prática e exercício do ofício musical, se adaptando ao que era possível no momento, a adequação constante teria que ser uma realidade, pois sem um constante ajustamento ao “mercado”⁴⁶, seu espaço poderia ser perdido. No século anterior, estes pequenos grupos de músicos eram uma das formações mais comuns encontrada nas ruas, principalmente em festividades religiosas. Suas designações são diversas, como nos indica o musicólogo Jaime Diniz: “Em Pernambuco, durante o decorrer do setecentos [...] os trombeteiros, timbaleiros e chameleiros eram sempre negros, “pretos” na designação dos manuscritos de irmandades de brancos” (DINIZ, 1979, p. 107-108).

Na segunda metade do oitocentos, ainda segundo Diniz, há um quase desaparecimento destes grupos nas festividades no Recife. Já em 1814, nas “Vésperas e Festa”, “aparece a “Música de Regimento” fazendo concorrência, dizemos hoje, aos “Xoromeleiros”” (ibidem). Possivelmente essa diminuição do espaço dos pequenos grupos não implicava que estes tivessem ficado sem o exercício do ofício musical. É provável que muitos deles tenham se readaptado às novas formações, procurando integrar as bandas ou orquestras do período, como será visto mais adiante.

Como vimos no início deste tópico, Cantuária se candidatou à vaga de professor no Colégio dos Órfãos por receber um soldo muito aquém do necessário para as despesas. Pelo menos esta é a informação que o Diário de Pernambuco nos passa. Uma coisa, porém, é certa, dentro do próprio ofício musical, havia diferenças salariais e sociais, como sempre houve. Não pensemos apenas que a atividade musical remunerada seria um escape para os indivíduos que receberiam pouco nos seus ofícios “principais”, como era o caso de alguns barbeiros. O contrário também ocorria. Alguns músicos buscavam outros ofícios para complemento financeiro, sobretudo nas cidades e vilas mais pobres (SOUZA, 2007, p. 38).

No caso de Cantuária, a situação não era uma nem outra. Cantuária já exercia seu ofício numa banda militar, e já teria atuado também como músico na Capela Real, no Rio de Janeiro, mas sua segunda tentativa em voltar à música da Capela Real

⁴⁶ Uma vez mais não nos referimos ao mercado com o sentido atual, ou seja, com certa autonomia. O repertório musical destes grupos teriam que estar de acordo com o que era ouvido, dançado, ou cantado em outros círculos sociais.

falhou, por isso precisava de outros meios para melhorar seu sustento. Assim como era necessária uma readequação dos antigos trios de barbeiros músicos à nova realidade frente às bandas militares, Cantuária também deveria se enquadrar para se inserir em novos espaços onde o ofício musical era remunerado.

Como já percebemos, uma considerável parte deste ofício funcionava no âmbito das funções e atividades religiosas, comprovados pela “imensa quantidade de peças sacras conservadas nos arquivos das irmandades” (CARDOSO, 2008, p. 39). Por isso, ao se filiar às irmandades religiosas, Cantuária procurava se colocar numa instituição onde haveria mais oportunidades e até mesmo o controle do ofício musical em Pernambuco, pois até boa parte do séc. XIX, o exercício da atividade teria que ser autorizado pela irmandade dos músicos, a Irmandade de Santa Cecília.

Além disto, era fundamental um amoldamento às formas musicais europeias, em vogas naquela altura. Além do espaço conseguido à medida que há um ajustamento às estas formas musicais, o respeito e distinção diante dos seus também seriam conquistados. Souza nos informa que os agrupamentos musicais desta época eram formados na sua quase totalidade por negros, constantemente “requisitados para tocar em festas oficiais e em missas, [com contratos] muitas vezes anuais. Possuíam certo grau de instrução e se encontravam bastante atualizados no tocante as novidades europeias, executando no coração da América do Sul, peças de Haendel, Haydn, Mozart, Boccherini” (SOUZA, 1997, p. 57). Havia, então, uma espécie de saber simbólico, que dava aos músicos um reconhecimento como “verdadeiros artistas” e prestígio social por dominarem um ofício não mecânico. Ressaltemos que, na primeira metade do oitocentos, a música atingia um novo *status* (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 173).

Elias, em seu estudo sobre o comportamento na sociedade de corte, nos mostra como os valores simbólicos podem ter ação direta nas distinções sociais dos indivíduos. O ato de vestir o rei, por exemplo, uma operação mais restrita, servia para indicar estas distinções. Para Elias:

“O rei aproveitava suas atividades mais particulares para marcar as diferenças de nível, distribuindo suas distinções, provas de favorecimento ou de desagrado. Com isso, fica esclarecida a pergunta: a etiqueta tinha uma função simbólica de grande importância na estrutura social dessa sociedade e dessa forma de governo” (ELIAS, 2001, p. 102).

O que mais nos interesse neste trecho acima, é o raciocínio que nos leva a afirmação de que o ato em si não teria necessariamente um objetivo prático, como o

próprio Elias chega a afirmar. O valor de prestígio estaria nestes atos, e é em busca destes valores que os indivíduos guiavam suas ações. Podemos depreender, assim, que ao participar deste ato, os indivíduos estariam muito mais interessados no valor social que cada movimento tinha do que o próprio movimento em si.

Da mesma forma, e embora a música europeia tenha seus valores estéticos e outros, é possível que muitos músicos, ao se atualizarem acerca das novidades musicais europeias, estivessem na verdade perseguindo os valores sociais a elas agregados. O próprio repertório utilizado em ambientes mais “livres” nos indica isto. Estrangeiros, ao visitar cidades como Recife, relatam a execução de músicas francesas ou inglesas nas ruas e especialmente às portas das igrejas. O conhecimento desta música, agindo relevantemente para estes músicos, atuava também como objeto de disputa:

“Uma vez que a hierarquia dos privilégios foi criada segundo os parâmetros da etiqueta, esta passou a ser mantida apenas pela competição dos indivíduos envolvidos em tal dinâmica, privilegiados por ela e compreensivelmente preocupados em preservar cada um dos seus pequenos privilégios e o poder que eles conferiam.” (ibidem, p. 103).

Como era prática do momento, os músicos das festividades religiosas eram contratados pela via corporativa. Ao reter o conhecimento necessário para atuar, o músico garantiria seu espaço de trabalho, pelo menos em tese.

Ainda seria necessário se destacar mais para de fato garantir suas oportunidades. Lembremo-nos que nesta altura, em meados do oitocentos, a música na Europa já estava repleta de músicos independentes, compositores e instrumentistas considerados como virtuosos, sendo considerados estes últimos de maior reputação entre os músicos em geral. Sendo assim, e como já informamos que a música estava a adquirir um novo *status*, havia uma espécie de reorientação de se atribuir maior valor social aos músicos considerados mais importantes, dando a estes a condição de autoridade no meio musical.

Funções como mestre de capela, mestre de banda, compositor ou regente de orquestra guardavam em si estes valores. Todos conectados a uma forma musical específica. Ainda que cada uma destas áreas tenha seu repertório característico, a estética geral que permeia todas era a da música europeia. Cantuária, assim como muitos do seu tempo, atuou em várias destas áreas que carregavam prestígio de forma intrínseca. Isto era necessário para alcançar prestígio e relevância social.

Num primeiro momento, somos tentados a achar que, por frequentar diversos espaços de sociabilidades musical e exercer o ofício musical em diferentes áreas, Cantuária teria como recompensa uma boa renda tornando-o um músico com boas condições financeiras. Todavia, não é isto o que se vê. Na verdade, assim como Cantuária, a esmagadora maioria dos músicos negros pernambucanos deste período morreram pobres. O talento musical os ajudava a ter uma inserção social melhor, mas não necessariamente os tornavam ricos (COELHO, 2001, p. 33). Diante da sociedade e dos de condições semelhantes, a atividade musical ajudava os indivíduos a se distanciar de outras atividades ligadas ao trabalho escravo, colocando-se em situações sociais muitas vezes melhores, obtidas quase sempre através de disputas simbólicas. A riqueza que poderiam ter, então, era muito mais em termos de representação social do que em ganhos financeiros.

3 BANDAS MILITARES

3.1 THOMAZ CANTUÁRIA: MESTRE DE BANDA

“Thomaz da Cunha Lima Cantuária já em 1817 pertencia às bandas do tempo, como dissemos, e sua capacidade deu para instruir a muitos militares e paisanos que chegaram a deputados, magistrados e altos funcionários, os quais têm dele a memória em alta reverência.”⁴⁷

“[...] em sua cátedra, soube aliar o carinho à severidade; despertar o sentido do belo até nos indiferentes à arte, animando as vocações musicais e dando exemplos de civismo e honestidade artística. Esse Cantuária era olindense, nascido por volta de 1800 tendo sido, segundo supõe Euclides Fonsêca, discípulo de José de Souza⁴⁸, tão distinguido que “ainda moço foi incumbido de amestrar a banda de música de um regimento de linha”.⁴⁹

Aos 16 anos Cantuária já se encontrava envolvido em pelo menos uma atividade musical no Recife, a de instrumentista numa banda militar⁵⁰. Não temos informações acerca do seu paradeiro antes disto, a não ser o trecho citado na introdução deste trabalho e que, antes de ser admitido como soldado músico, ele seria marceneiro. É possível que, de alguma forma, tivesse tido aulas num centro de formação para músicos, dirigido por José Patrício de Souza. Para os indivíduos negros, ingressar num corpo militar, além de suprir a questão da necessidade financeira, poderia também proporcionar um processo de ascensão social (SOUZA, 2007, p.44). Segundo Souza, oficiais considerados pardos poderiam gozar de certos privilégios como o “foro militar ou a permissão para utilizarem adereços e signos de prestígio em seus uniformes” (ibidem, p. 45).

Este deve ter sido o início da sua atividade musical de forma profissional. Entretanto, como já destacamos até aqui, não procuraremos fazer apenas um levantamento das suas atuações musicais. Buscaremos destacar estas atuações profissionais apenas para trata-las como meios de mobilidade e, assim, investigar de que forma estas posições podem regular a liberdade individual (CHARTIER, 1988, p. 91-92). Neste sentido, entendemos que existia alguns pré-requisitos tantos musicais quanto sociais para a atuação profissional nestes espaços, além de exigências para o alcance a outras funções, consideradas superiores, dentro das instituições, como aconteceu com Cantuária na banda militar.

⁴⁷ Diário de Pernambuco, Edição 236, 1899, p. 2.

⁴⁸ Neto do compositor pernambucano Luís Álvares Pinto.

⁴⁹ Diário de Pernambuco, Edição 100, 1967.

⁵⁰ ANEXO B

Entre os músicos de bandas e de grupos ligados à música escrita, o analfabetismo era baixíssimo, quase inexistente, pois a caligrafia era necessária para a reprodução das cópias das partituras. Desta forma, estar envolvido numa corporação onde estas oportunidades poderiam acontecer dava uma expectativa aos sujeitos marginalizados pela sociedade (ibidem).

Apesar de serem encontrados registros de agrupamentos musicais desde o início da América portuguesa, as bandas de música tiveram organização, digamos assim, oficial, em meados do séc. XVIII. Segundo o Diário de Pernambuco, em Recife, só a partir de 1753 é que de fato há uma organização das bandas na metrópole⁵¹. Daí também começaram a ser reguladas as primeiras bandas militares⁵².

A primeira banda militar em Pernambuco foi instituída após uma reforma militar realizada por D. Thomaz José de Mello, capitão-general, empossado em 3 de dezembro de 1787⁵³. Não temos o ano exato da formação desta primeira banda, mas segundo artigos em jornais da época, oficialmente, o início das bandas militares teria se dado por volta de “mil setecentos e oitenta e poucos”. Assim, por terem sido instituídas pelo então governador D. Thomaz de Mello, podemos inferir que a primeira banda teve seu início entre os anos de 1787 e 1789. Ainda de acordo com artigos da época, Luiz Álvares Pinto, já major de milícia neste tempo, teria sido seu primeiro mestre⁵⁴.

Desta forma, na época de Cantuária, as bandas militares era uma realidade relativamente recente na província. Para termos ideia do tamanho das bandas deste período, o decreto de 1 de dezembro de 1817, autorizava a criação de bandas em três batalhões da província com a seguinte formação: “11 músicos, podendo ser elevados com mais 6, nos quais compreendessem flautim 1, clarinetes 6 (inclusive requinta), trompas 2, clarins 2, fagotes 2, serpentões 2, bombo 1 e rufo 1.”⁵⁵ Esse número seria aumentado para 27, após o decreto de 23 de julho de 1853⁵⁶. Ao fim do séc. XIX, as bandas se dividiam “em duas classes, as de 1ª com 40 músicos e as de 2ª com 30.

⁵¹ Diário de Pernambuco, Edição 228, 1899, p. 1.

⁵² Há uma série de artigos, escritos por Francisco de Paula Mafra (outrora F. de P. Carneiro Uchôa), sobre a história das bandas e músicos militares, publicados em 1899, no Diário de Pernambuco, entre as edições 224 e 238, com o título de “Bandas e músicos militantes”. Segundo esta série de artigos, Cantuária, juntamente com os músicos Francisco Januário Tenório e Pedro Nolasco Baptista, formariam a trindade responsável pelo apogeu das bandas militares, em meados do séc. XIX.

⁵³ Diário de Pernambuco, Edição 230, 1899, p. 2.

⁵⁴ Diário de Pernambuco, Edição 226, 1899, p. 2.

⁵⁵ Diário de Pernambuco, Edição 232, 1899, p. 2.

⁵⁶ Diário de Pernambuco, Edição 235, 1899, p. 2.

As fanfarras dos corpos ou regimentos montados também em duas classes: as de 1ª com 32 e as de 2ª com 24⁵⁷.

Como visto, no início do século ainda era reduzido o número de músicos destas bandas. Considerando que, até a revolução pernambucana só existiam dois regimentos de linha, como veremos adiante, a atividade musical militar deveria ser extremamente concorrida. Na primeira década do séc. XIX, em Pernambuco, “quase todo varão era militar, porque os raros que escapavam da agricultura, sendo preto ou pardo, destinava-se a soldado, e raras vezes a sapateiro, alfaiate ou carpina, e o branco apatacado ao sacerdócio, os que gozavam de títulos nobres, seguiam a carreira das armas”⁵⁸. Talvez esta afirmação esteja exagerada, mas serve para nos ilustrar as possibilidades do exercício musical em corporações como a militar.

A escolha a uma carreira militar não se dava por acaso. Tratava-se de uma importante instituição neste período, onde havia a possibilidade de “avançar hierarquicamente, através dos cargos conquistados” (MARQUES, 2017, p. 116-117). Além desta distinção e ascensão social dentro da própria corporação, havia um destaque só pelo simples fato de a ela pertencer, pois, como veremos mais à frente, escravos e os considerados negros não poderiam exercer tais ofícios.

Neste momento, parece que houve uma contradição entre o parágrafo anterior e o fato de Cantuária ser negro e pertencer a esta corporação. Todavia, existia na época diferentes considerações raciais, que serão expostas mais à frente, com o fim de entendermos melhor esta questão.

Estando dentro da corporação, caberia agora, àqueles que desejavam ter melhores renda e prestígio, buscar um avanço hierárquico diante dos demais. Cantuária iniciou na banda militar como instrumentista, tocando corneta de chaves⁵⁹. Pouco tempo depois, este já se encontrava como mestre. O mestre de música era considerado como um oficial inferior, assim como os músicos. Entretanto, mesmo sendo praças, os músicos “formavam uma camada intermediária, pois ganhavam mais e “tinham certo prestígio entre os soldados e certo poder para com os capitães e tenentes, com quem lidavam diariamente” (BINDER, 2006, p. 105). Ao que parece, e isto pode ser reforçado pela trajetória de Cantuária, esse “certo prestígio” junto aos

⁵⁷ Diário de Pernambuco, Edição 237, 1899, p. 2.

⁵⁸ Diário de Pernambuco, Edição 231, 1899, p. 2.

⁵⁹ Diário de Pernambuco, Edição 232, 1899, p. 2. A corneta de chaves seria o que hoje chamaríamos de pistom. Uma espécie de trompete mais simples. Todavia, com mais nota que a corneta lisa.

oficiais de alta patente pode ser resultado destes últimos terem sido, em alguns casos instruídos musicalmente pelos músicos da banda ou pelo próprio mestre, como vimos no trecho inicial desta parte.

Não percamos de vista que estamos num contexto bem específico. Durante o reinado de D. João aqui no Brasil, o exército ainda era estruturado segundo o Antigo Regime (BLINDER, 2006, p. 35), diferente da estrutura posterior, onde a carreira militar está mais associada à “aquisição de conhecimentos técnicos específicos, a incorporação de um conjunto de valores e atitudes orientados por uma disciplina rigorosa e a uma forte unidade corporativa” (SOUZA, 2004, p. 161). Naquela época, de modo geral, os postos de oficiais eram ocupados por aristocratas e fidalgos, enquanto os pobres ocupavam cargos como praças e soldados. A oficialidade era então, algo difícil para os homens negros. Esta ascensão aos cargos de oficiais normalmente estava condicionada às questões como status familiar, além de demonstrações de fidelidade e serviços prestados à Coroa (BLINDER, 2006, p. 35), sendo inclusive, muitas vezes acompanhada com a concessão de outros títulos de nobreza, como o baronato (SOUZA, 2004, p. 167).

No início do século, era praticamente impossível um mestre de banda ascender ao posto de oficial. Na verdade, chegar a primeiro sargento já não era comum. Só em 14 de outubro de 1851 há uma instrução oficial estabelecendo que o mestre de música deveria ter a graduação de 1º sargento⁶⁰. Ainda assim, há uma reclamação, próximo ao final do século, referente a esta baixa patente para um mestre de música. Nas palavras do reclamante:

No exército argentino e oriental, os mestres de música na campanha do Paraguai tinham postos de oficial, sendo que o general Flores conservava a seu lado como clarim-mor um major! Nós, porém, nunca tivemos mestres de graduação superior a de 1º sargento [...]. Esse fato demonstra nitidamente como os bons músicos detestam e repelem semelhante colocação, que estabelece a igualdade mais injustificável, entre um artista magistral e um corneta, clarim ou tambor-mor, cujos conhecimentos de natureza prática, não abrange a esfera da ciência musical.⁶¹

O autor da reclamação ainda propõe que, dali em diante, os mestres tenham, “devido à sua condição técnica de mestre, a patente de oficial efetivo do quadro com os respectivos vencimentos, e não a de inferior de divisa no braço direito como atualmente”⁶².

⁶⁰ Diário de Pernambuco, 20 de outubro de 1899, edição 237, p. 2.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

Considerando isto, é praticamente certo que Cantuária não tivesse sido oficial. Talvez sequer tivesse chegado a 1º sargento. As possibilidades vão mudando no decorrer do século, mas devemos nos lembrar de que a atuação de Cantuária na vida militar se deu nas primeiras décadas, onde o posto de oficial ainda era ocupado tendo como parâmetro muito mais a condição social do que pelos méritos do militar. Desta forma, embora o exército estivesse extremamente estratificado em termos sociais, seus altos postos preenchidos por figuras aristocráticas permitiram que outro fenômeno ocorresse: a aproximação do exército com a chamada alta sociedade.

Devido a esta proximidade entre o exército e a nobreza, através da figura do oficial-aristocrata, o exército, por meio das bandas militares, passa a ter cada vez mais participação nas festas e eventos reais e religiosos (BLINDER, 2006, p. 35). Como já vimos, as bandas militares foram, aos poucos, substituindo os pequenos agrupamentos instrumentais que tocavam nas portas das igrejas. Em 1814, na contabilidade matriz de Santo Antônio do Recife, teria aparecido pela primeira vez a rubrica “música de regimento”, referindo-se ao pagamento de uma banda militar (BLINDER, 2006, p. 66; DINIZ, 1980, p. 108, v.3).

Uma das características das bandas nesta altura está na recepção de músicos com formação e experiência musical fora dela. Silva (2008), coloca esta observação da seguinte maneira:

“Situados no exterior ou interior dos templos religiosos, os grupos de músicos formados pela população recifense iam se tornando cada vez mais indispensáveis à formação de bandas, tanto na cidade como fora dela, executando a música não apenas como entretenimento para a sociedade, mas também atuando na formação de profissionais competentes de modo a preencher vagas abertas nas orquestras que começaram a pontilhar na cidade durante o século XIX.” (SILVA, 2008, p. 38)

Isto pode significar que, antes mesmo de se inserir num agrupamento profissional como bandas e orquestras, ou exatamente por causa disto, muitos indivíduos procuravam se profissionalizar musicalmente, ao ponto de estarem aptos a concorrer a uma vaga nestes grupos. Apesar de continuar bastante comum, até os dias de hoje, a formação musical no seio das próprias bandas, como acontece em muitas cidades, sobretudo no interior de Pernambuco. No caso das bandas militares, esta habilitação já seria requerida para ingressar na corporação.

Aqui encontramos uma importante característica do início do séc. XIX: A busca pela profissionalização como meio de distinção. Ao se profissionalizar, os músicos poderiam ter acesso a atividades permitidas apenas para estes, como era o caso de

algumas bandas e orquestras. Isso colaborou para que indivíduos como Cantuária pudessem buscar uma possível mobilidade social, ajudados por uma nova visão de mundo, onde o dinheiro e a profissão eram fatores de distinção social. Assim, “em um campo social onde essencialmente as condições financeiras e as funções profissionais fundamentam a existência social, os círculos sociais são relativamente permutáveis para os homens singulares” (ELIAS, 2001, p. 111, grifo nosso).

Se a profissão e o dinheiro podem ser fatores de distinção social, por outro lado, chegar a uma profissionalização e obtenção de dinheiro para indivíduos negros seria bem difícil justamente por estes estarem socialmente desfavoráveis. Para os músicos, esta possível mobilidade social jamais seria conseguida não fosse, dentre outros fatores, a diferença de pensamento alcançada no início do século. Aos poucos, há uma valorização cada vez maior das bandas militares, pois estas, juntamente com as bandas marciais populares passaram a ser o principal meio pelo qual a música era ouvida, sejam em festas religiosas e cívicas, ou até em dias comuns, como nos informa Tinhorão: “uma das poucas oportunidades que a maioria da população das principais cidades brasileiras tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental, nessa segunda metade do século XIX, era de fato a música domingueira dos coretos das praças ou jardins, proporcionada pelas bandas marciais” (TINHORÃO, 2010, p. 193). Tollenare também corrobora com esta afirmação ao citar em suas anotações as festas religiosas: “Durante todo o dia da festa as músicas dos regimentos executam marchas e fanfarras” (TOLLENARE, 1905, p. 133)

O fato é que, com esta valorização das bandas,

“[...] centenas de músicos de origem popular encontravam oportunidade de viver de suas habilidades e do seu talento, contribuindo para identificar com o povo, através da música de coreto e de festas cívicas, um tipo de formação instrumental muito próxima das orquestras das elites. E a prova de que a ação das bandas militares extrapolava realmente suas funções estritas é que os próprios civis imitavam sua formação, criando bandas semelhantes para tocar música de baile ou de coreto de praça” (TINHORÃO, 2010, p. 191).

Embora esta afirmação de Tinhorão possa estar carregada de um certo romantismo, ela serve para nos mostrar a importância que as bandas militares passaram a ter no meio da população, servindo como referência musical e, provavelmente, como meio de destaque para aqueles indivíduos pobres e sobretudo negros, que desejassem exercer a atividade musical como meio de vida.

Pode parecer exagerado o pensamento de que funções como estas serviam para a mobilidade social de indivíduos negros. Todavia, ao analisarmos melhor o

quadro, tendo como apoio informações da época, vemos que isto era possível. Tollenare chega a afirmar que “[...] todo o mundo é soldado desde a idade de 16 anos até a de 60. O governo só paga aos regimentos de linha e alguns oficiais superiores da milícia” (TOLLENARE, 1905, p. 159). E mais, ainda segundo Tollenare, em 1817, só havia dois regimentos de linha em Pernambuco, além de dois regimentos de negros livres com 250 homens, sendo “todos negros puros” (ibidem, p.119).

Considerando que as bandas destes regimentos eram ainda formadas por poucos músicos, é de se imaginar a tamanha concorrência para fazer parte delas, destacando ainda mais os que nelas conseguiam entrar. Apesar do pequeno soldo (TOLLENARE, 1905, p. 159), ainda se tornava uma forma viável de sobrevivência.

Para tornar a situação ainda mais difícil, estes dois regimentos de linha não admitiam os que eram considerados negros, mas “os mulatos e os mestiços de toda a casta têm acesso a eles como os brancos”. Além disso, não havia regimentos ou milícias de escravos (p. 120). Esta forma de estratificação atualmente não faz mais sentido, mas no séc. XIX era uma maneira de causar distinção social entre os próprios negros. Tollenare, em outros trechos das suas anotações, faz questão de frisar estas diferenças: “[...] só os mulatos, e não os negros, eram admitidos no exército em concorrência com os brancos” (ibidem, p. 145).

Claramente essa estratificação deveria provocar tensões entre os próprios negros, e é possível, senão certo, que estas tensões funcionassem sempre a favor dos grupos hegemônicos. Apesar de não ser o foco deste trabalho, e ainda falaremos mais sobre isto mais à frente, Elias nos diz o seguinte:

“A fim de entender estruturas e processos sociais, nunca é suficiente estudar um único estrato funcional no campo social. Para serem realmente entendidas, essas estruturas e processo exigem um estudo das relações entre os diferentes estratos funcionais que convivem juntos no campo social e que, com a mais rápida ou mais lenta mudança nas relações de poder provocada por uma estrutura específica desse campo, são no curso do tempo reproduzidas sucessivas vezes.” (ELIAS, 1993, p. 239)

Entendemos com isto que as tensões existentes entre os diferentes estratos podem nos ajudar, como explicado acima, a melhor entender a configuração social. No nosso caso, estas tensões devem ser vistas não só tendo em mente os grupos hegemônicos *versus* os grupos socialmente desfavorecidos, como uma espécie de dualidade, onde a estrutura seria compreendida, mas devem ser vistas também tendo em mente os grupos que hoje podem ser considerados pertencentes a um “mesmo” estrato, mas

que naquele momento histórico tinham suas próprias representações, como é o caso dos negros, mulatos, pardos, etc...

Retornando à questão da valorização das bandas militares, é possível que, em termos de comportamento, os pertencentes às elas possam ter buscado outras formas de tornar suas posições ainda mais relevantes participando de movimentos como, por exemplo, a Revolução Pernambucana de 1817. Movimentos como estes estavam cheios de promessas aos seus integrantes, inclusive aos escravizados⁶³. Dentre seus ideais, o de igualdade, inspirado na revolução francesa, atraía muitos. As canções patrióticas compostas para esta ocasião e entoada por muitos nos dá uma percepção desta integração:

[...]
 Nós, pretos, pardos e brancos,
 Cidadãos somos unidos,
 À pátria oferecemos
 Mulheres, filhos queridos.
 [...]
 Troveje o raio da guerra,
 Corra o sangue pelo chão,
 Aos ares voem os membros,
 Mortos sim, cativos não.”⁶⁴

Cantuária, já pertencente à banda de um dos regimentos de linha também teria tomado parte, segundo também nos informa jornais da época:

“Foi um dos pernambucanos que se distinguiram nas revoluções republicanas de 1817 e 1824, sofrendo pelos seus princípios democráticos todos os rigores que pesaram sobre a maioria de seus correligionários. Homem de bem, honrado filho do povo, volvia à vida laboriosa, quando a liberdade pátria não exigia o concurso do seu braço, dando-se inteiramente à sua profissão, que por muito anos exerceu como mestre da música de um dos corpos da guarnição desta província, até o ano de 1836, em que deixou o serviço militar tirando por concurso a cadeira de música do collegio dos orphãos.”⁶⁵

Havia um sentimento de que a revolução daria certo. E de fato, resultou por um curto momento. Mesmo assim, alguns músicos pertencentes às bandas militares não tomaram parte nela. Em artigo no Diário de Pernambuco, Manoel Freire critica aqueles que afirmavam que os músicos e artistas em geral teriam tomado parte na revolução, pois este era o pensamento comum na altura. Para refutar tais afirmações, o cronista indaga: “[...] olvidáramos mesmo as referências já feitas, perguntando somente: com

⁶³ O historiador Flávio José Gomes Cabral, no livro “História da escravidão em Pernambuco” (2012), conta-nos como os ideais da revolução de 1817 teriam influenciado até mesmo os escravizados, fazendo com que muitos destes pegassem em armas e lutassem pela pátria.

⁶⁴ Quadras atribuídas à Fr. Caneca. Diário de Pernambuco, Edição 231, 1899, p. 2.

⁶⁵ Jornal de Recife, edição 203, p. 1.

que músicos realizou-se a soleníssima festa da bênção das bandeiras, na quinta-feira santa 2 de abril do mesmo ano de 1817, assim como todos os *Te-Deuns* e bailes motivados pela revolução de 6 de março?” (Diário de Pernambuco, Edição 231, 1899, p. 2).

Finalmente, o castigo colocado aos rebeldes, funcionou a médio prazo, para Cantuária, como uma oportunidade de chegar ao Rio de Janeiro. Aos 6 de julho deste mesmo ano⁶⁶, Cantuária juntamente com cerca de 800 praças, soldados dos dois regimentos, foram enviados para o sul. Estes foram perdoados,

“mas, ao mesmo tempo, resolveu-se secretamente envia-los para Montevideo. [...] seria para receiar uma sedição se tivessem tido conhecimento desta viagem, e por isso de nada foram prevenidos; um dia, porém, em que se executava um infeliz patriota (a palavra patriota é aqui tomada no sentido de insurgente) o governador determinou, como uma espécie de correção, que os dois regimentos assistissem sem armas a execução. Apenas esta acabada, as tropas do Rio cercaram os soldados desarmados e os conduziram imediatamente à bordo das embarcações, que vão transportá-los para o Rio da Prata.” (TOLLENARE, 1905, p. 237)

Não temos muitas informações acerca do período em que Cantuária esteve na guerra em Montevideo. A única informação que temos sobre esta ida ao sul é que este voltaria com defeitos físicos decorrentes desta missão⁶⁷. Provavelmente por causa disto ele teria conseguido dispensa, podendo voltar a se dedicar à música. Tempos mais tarde ele já estaria entre os alunos do padre José Maurício Nunes Garcia, mestre de capela na corte de D. João VI, e já se encontrava entre os músicos que atuavam na Capela Real. Seguramente este período foi de extrema importância para sua carreira musical em Pernambuco nos anos posteriores.

Já no Brasil Império, Cantuária é mencionado como instrutor na banda do Primeiro Batalhão de Caçadores⁶⁸, tendo servido neste batalhão por mais de 6 anos, segundo o documento de baixa. Após passar pela vida militar, Cantuária é admitido, através de concurso, como professor de música no Colégio dos Órfãos de Olinda, onde se tornaria instrutor de vários futuros músicos presentes nas orquestras e bandas pernambucanas.

⁶⁶ Segundo Pereira da Costa, este evento teria ocorrido no dia 5 de julho, no dia da execução do tenente Antônio Henrique Rebelos. Costa discorre com detalhes os acontecimentos deste dia até o momento da execução (COSTA, 1983, p. 497-504, v. 7).

⁶⁷ “[...] tendo prestado os pátrios serviços desde 1817, época em que se dedicou aos serviços de armas marchando para o Sul, de onde voltou com defeitos físicos que o inibem de prestar serviços violentos [...]” (ANEXO A)

⁶⁸ ANEXO B.

3.2 DAS CLASSIFICAÇÕES RACIAIS

“Muito bem quisto pelo povo de Olinda e Recife, foi agraciado Thomaz da Cunha Lima Cantuária – um simples e humilde mulato – com a Ordem Papal de São Gregório Magno.”⁶⁹ [Em solenidade ocorrida na Academia Olindense de Letras em 5 de março de 1967, Luiz Delgado apresenta uma antiga fotografia de Cantuária. O Diário de Pernambuco descreve o seguinte:] “O conferencista apresentou ainda uma antiga fotografia de Tomás Cantuária, mostrando o compositor com feições de mulato e já em idade avançada.”⁷⁰

Um dos aspectos que nos chamou a atenção, durante a pesquisa sobre Thomaz Cantuária, está nos dois excertos acima. O fato de Cantuária ser mencionado como mulato, num primeiro momento não nos pareceu relevante, não fosse o fato do mesmo ter se declarado pardo, de acordo com sua certidão de casamento:

“Aos cinco de maio de 1821, pelas oito horas da noite, na igreja de S. Gonçalo, filial desta matriz do Santíssimo Sacramento do bairro da Boa Vista, feitas as denunciaçãoes na forma do sagrado concílio Tridentino nesta dita matriz donde os nubentes são naturais e moradores [...], se receberam por palavras de presente, Thomas da Cunha Lima, soldado de vinte a quatro anos e Joana Francisca do Espírito Santo, de idade vinte anos, pardos; [...].”⁷¹

Desta forma, ficou evidente que haveria uma distinção entre os termos mulato e pardo no período de Cantuária. Assim, embora não seja o foco deste trabalho, ao perceber que o uso destas nomenclaturas estaria associado a mais ou menos oportunidades de acesso ao ofício musical remunerado, como visto no tópico anterior, optamos por abordá-lo como forma de entender as possibilidades disponíveis para a atividade musical, bem como seu uso social. Não poderíamos falar da trajetória de um músico negro sem ao menos pontuar o significado que o uso de algumas nomenclaturas tinha para a sociedade em questão. Mesmo que não entendamos toda a questão, por ser extremamente complexa, ao menos procuraremos entender o fato de Cantuária ter sido mencionado como mulato e pardo.

Aqui cabe uma observação. Durante o período de pesquisa, observamos que, de forma geral, os textos mais antigos da musicologia e história se referiam aos indivíduos negros como “de cor”. Assim, os músicos negros são referidos como “músicos de cor”. Todavia, entendemos que esta terminologia não cabe mais, por estar carregadas com problemas conceituais e discriminações. Desta forma, os

⁶⁹ Diário de Pernambuco, 1961, Edição 178, Terceiro Caderno, p. 3.

⁷⁰ Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3

⁷¹ Certidão de casamento de Cantuária. Livro 1º de casamentos (1805 – 1824), da Matriz da Boa Vista do Recife. Folha 185. Segundo informações do musicólogo Jaime Diniz.

indivíduos descritos como mulatos, pardos, crioulos, pretos, entre outros termos, serão considerados aqui como negros.

Como já mencionado, os negros formavam a maioria em Pernambuco já antes do séc. XIX (KLEIN, 1969, p. 35). Estamos englobando aqui os considerados negros, pardos, crioulos e mulatos. Entretanto, é importante atentarmos que, no séc. XIX, o uso destes termos estava diretamente ligado às classes sociais. Assim, como estamos nos referindo a uma sociedade escravocrata, o quadro sócio-estrutural se torna ainda mais complexo, pois, os escravizados não poderiam, tão facilmente, exercer as atividades musicais, fazendo com que os indivíduos buscassem um distanciamento do cativo através destas nomenclaturas.

No decorrer do séc. XIX, a quantidade de escravizados reduzia-se gradativamente. Enquanto no final do século anterior, em 1798, “a população escrava representava 48,7%, [...] em 1872 passava a 15,2%, [trazendo um aumento da população] negra e mestiça [...], correspondendo, segundo censo de 1872, a 55% do total” (SCHWARCZ, 1993, p. 13). Junto com esse aumento, veio também o maior uso de nomenclaturas raciais para distinções sociais. Entre a população negra, os termos mais empregados eram o mulato, pardo e preto. Destes, segundo Paiva (2012), o termo mulato foi um dos mais empregados, já utilizado na Península Ibérica antes do século XV, fazendo-se “uma das categorias de mestiçagem mais presentes na documentação em geral, mas, ao mesmo tempo, uma das menos claramente definidas e que mais variações sofreu, sendo, inclusive, confundida com outras, como ‘pardo’, ‘zambo’, ‘zambaigo’ e até mesmo ‘branco’” (p. 31).

Assim, a população negra era estratificada com denominações que os vinculavam (ou não) com a escravidão e ao comportamento social, assim, estas denominações acabavam por definir seus grupos sociais, e não se davam de forma tão simples. Para Hofbauer (2003):

Categories como “branco”, “negro”, “mestiço”, “mulato” etc. eram usadas não apenas para descrever de forma “objetiva” a pigmentação da pele ou o fenótipo de um determinado indivíduo. A “percepção da cor “ou do fenótipo” orientava-se também pelas relações de poder (status, dinheiro) bem como pelos contextos sociais específicos (HOFBAUER, 2003, p. 76).

Esta relação entre cor e condição social é explorada também por Silvia Lara (2007). Para ela, cor e condição “não caminhavam de modo direto, mas transversal” (p. 131), se afastando em alguns momentos e se aproximando em outros. Esta complexidade quanto à categorização da população negra daquele período tornava o

quadro um tanto incoerente, como veremos a seguir sobre os termos mulato e pardo. Cada parte deste complexo extrato social procurava ter sua voz e representação. Havia, inclusive, irmandades religiosas para praticamente todos estes grupos: pretos cativos, pretos forros, mulatos, pardos, crioulos, brancos, etc... (RUSSELL-WOOD, 2005, p. 191-231).

É importante nos atermos à esta complexidade, pois, ao relatar as mais diversas situações dos negros na América portuguesa, os viajantes também vinculavam estas nomenclaturas às questões econômicas e sociais, pois estes são pontos indissociáveis, como nos mostra este trecho do diário de Koster:

“Os negros-crioulos do Recife são de modo geral, operários de todas as profissões, mas não chegaram às altas classes sociais, agricultores e negociantes. Alguns têm acumulado consideráveis somas de dinheiro, possuem escravos aos quais ensinaram o seu ofício ou fizeram aprender outras habilidades para que maior seja o rendimento. Os trabalhos desses escravos pertencem aos seus senhores, rendendo largos proveitos, porque a mão-de-obra é cara e aqueles que exigem certa perfeição são melhores recompensados que os demais, cujos conhecimentos são de mais fácil aquisição.” (KOSTER, 2002, p. 604-605)

Esta vinculação das nomenclaturas raciais à questão econômica é vista também em outros viajantes. Observado em Recife no ano de 1817, Tollenare nos diz o seguinte sobre os considerados negros e mulatos: “Adquirem [...] sobre os brancos ociosos uma tal superioridade que a linha de demarcação entre as cores é quase destruída, [...] Um branco se considera aqui certamente mais do que um negro ou um mulato; mas, qualquer um destes, livres, se estima tanto quanto o branco. [...] Há negros ricos” (TOLLENARE, 1905, p. 145). Este comentário dá-nos uma noção da visão que a sociedade tinha sobre a superioridade do branco sobre os negros.

Para um francês do séc. XIX, expressões como “linha de demarcação entre as cores” e “certamente mais que um negro” expressam parte do pensamento que o europeu tinha da questão racial. Havia no ponto de vista da sociedade uma clara delimitação entre o indivíduo negro e branco. O aumento de negros, frutos da miscigenação no Brasil, era inclusive visto por alguns estrangeiros com tom pessimista, “que via no Brasil um “modelo de falta e atraso” em função da sua composição étnica e racial” (SCHWARCZ, 1993, p. 36), embora isto não seja um consenso. Além disso, no Brasil, a inferioridade da raça negra era respaldada por intelectuais brasileiros, utilizando-se das suas próprias interpretações de teorias como “o evolucionismo social, o positivismo, o naturalismo e o social-darwinismo” (ibidem, p. 28-43).

Para Elias, a discussão sobre os problemas raciais, em geral, tem como percepção muito mais a cor da pele quando, na verdade, o que deveria ser indagado seria o surgimento do hábito de “perceber as pessoas com outra cor de pele como pertencentes a um grupo diferente” (ELIAS, 2000, p. 46). Nesta perspectiva, a gênese deste ponto estaria nos contatos iniciais entre grupos humanos que se desenvolveram e se adaptaram na terra a condições físicas diferentes e que, após enorme período de isolamento, tiveram contato e, mesmo dentro de uma mesma sociedade, já teriam se amoldado como conquistados e conquistadores (ELIAS, 2000, p. 46). Entendamos este “amoldamento” como um longo processo de lutas e domínio sobretudo com uso de força física.

Neste longo processo de interpenetração, as diferenças físicas aparentes como a cor da pele, aos poucos passam a ser uma indicação para indivíduos de grupos diferentes, já que “grupos com diferentes características físicas se tornaram interdependentes como senhores e escravos, ou ocupando outras posições com grandes diferenciais de poder”. Deste modo, o desprezo a um grupo social diferente, como sentido pelos músicos negros, estaria muito menos ligado à questão racial e étnica, e muito mais ao vínculo deste grupo à falta de poder e outras questões periféricas (ibidem). Nas palavras de Elias:

“Parece que adjetivos como “racial” ou “étnico”, largamente utilizados nesse contexto, tanto na sociologia quanto na sociedade em geral, são sintomáticos de um ato ideológico de evitação. Ao empregá-los, chama-se a atenção para um aspecto periférico dessas relações [...], enquanto se desviam os olhos daquilo que é central (por exemplo, os diferenciais de poder e a exclusão do grupo menos poderoso dos cargos com maior potencial de influência). [...] Assim, mesmo quando existem nesses casos as diferenças de aparência física e outros aspectos biológicos a que nos referimos como “raciais”, a sócio dinâmica da relação entre grupos [...] é determinada por sua forma de vinculação e não por qualquer característica que os grupos tenham, independentemente dela.” (ELIAS, 2000, p. 32)

Assim, ao preferir o termo pardo, indivíduos como Cantuária procuravam o afastamento do mulatismo não apenas por causa da cor, pois este aspecto seria periférico, mas sobretudo pelo valor que o primeiro tinha diante da sociedade, assim entendido pelos próprios utilizadores do termo, inclusive.

Desta forma, podemos inferir que estes diferentes grupos, tendo aspectos culturais vinculados ao próprio grupo, também tinham suas músicas. Queremos dizer com isto que a música cultivada por um grupo poderia ser diferente da música do outro. Assim, por ser um bem cultural, a música de um destes grupos estaria ligada à sua própria estrutura. Neste sentido, é possível que para o povo hegemônico, tomar parte

na música de povos considerados inferiores por estes significava adotar padrões inferiores e, conseqüentemente, mudar o “*status*” social.

Da mesma forma, ao adotar a música de grupos conquistadores, os conquistados viam nesta a possibilidade de ascender socialmente, além do sustento financeiro, é claro. É nesta acepção que a ascensão através da música faz sentido. Este processo, que não ocorreu de um dia para o outro, foi tomando forma progressivamente. No caso dos indivíduos negros, inicialmente, por serem considerados inferiores, especificamente na América portuguesa, não lhes era permitido tomar parte nas músicas cultivadas pelos brancos. Quando havia a permissão, era pela necessidade de se ter alguém para executar a “atividade”, algo visto quase como tarefa manual.

Com o processo de miscigenação, alguns indivíduos, filhos de homens brancos com suas escravas por exemplo, puderam ter acesso ao ofício musical e exercer cargos ligados à música religiosa. Em meados do século XVII, muitos desses indivíduos já exerceriam ofícios como mestre de capela, como o caso do pernambucano Luis Álvares Pinto.

Na segunda metade do séc. XVIII, muitos dos considerados mulatos já exerciam a música de forma a permitir uma melhora social, como o caso do mineiro Emerico Lobo de Mesquita (1746 – 1805). Sua época foi decisiva para que tal melhora ocorresse, pois este viveu “em um período em que era permitido o ofício de músico aos mulatos e em uma região que estava prosperando culturalmente. Mesquita compôs música sacra, que era muito bem-vinda na sociedade, principalmente em uma região com grande número de igrejas” (FIGUEIREDO, 2008/2009, p. 34). Pelas palavras de Figueiredo, entendemos que esta abertura foi colaborada pela demanda surgida na época. Entretanto, a raça ainda continuaria um problema, pois os que na época eram considerados inferiores a mulato ainda não poderiam tomar parte neste ofício.

No séc. XIX, as nomenclaturas raciais tinham significados bem específicos daquele momento histórico. Alguns não tão claros assim. Segundo Mattos, esta “noção de ‘cor’, herdada do período colonial, não designava, preferencialmente, matizes de pigmentação ou níveis diferentes de mestiçagem, mas buscava definir lugares sociais, nos quais etnia e condição estavam indissociavelmente ligadas” (MATTOS, 1998, p.98). O pardo, por exemplo, sintetizava “a conjunção entre classificação racial e social no mundo escravista”. Assim, o mesmo indivíduo poderia

ser considerado pardo ou mulato, dependendo da situação ou de quem o designava, como foi nos dois casos citados sobre Cantuária (ibidem, p. 30).

Ainda sobre o termo pardo, o pesquisador Raimundo Pessoa nos diz que este era preferido em detrimento do mulato. Aspecto observado, sobretudo em documentos oficiais como testamentos, certidões de casamento, livros de batizado, nascimento e morte, etc... (PESSOA, 2007, p. 50). Para o cronista Recifense Loreto Couto, o pardo se consideraria superior aos pretos, ao ponto de se acharem iguais aos brancos (COUTO, 1981, p. 227). Ao que parece, a diferença entre mulato e pardo seria sutil. Esta sutileza estaria no campo do comportamento social. Assim, “os filhos de brancos com negros que se comportavam de modo reprovável eram denominados simplesmente mulatos, enquanto aqueles que se comportavam de modo tido como digno eram denominados de pardos.” (PESSOA, 2007, p. 51)⁷².

Nas palavras de Guedes (2008), durante todo o séc. XVIII e até meados do Oitocentos, afirmar-se pardo “podia ser uma auto-identificação da condição de nascido na colônia, uma maneira de se distanciar de africanos, mas também de mulatos, considerados arrogantes e desordeiros (p. 90). Os mulatos eram vistos como desordeiros e, além disso, a própria legislação colocava diversos impedimentos para os que eram considerados mulatos. Por isso, estatutos de irmandades, por exemplo, “preferencialmente usavam o termo pardo, e não mulato” (ibidem).

Este distanciamento do cativo, mencionado anteriormente, por parte dos pardos, funcionaria como uma espécie de mudança de cor, inclusive com relação aos mulatos. Guedes (2008) nos alerta sobre este processo de distinção, afirmando que

no decorrer do século XVIII, afirmar-se pardo podia ser uma auto-identificação da condição de nascido na colônia, uma maneira de se distanciar de africanos, mas também de mulatos, considerados arrogantes e desordeiros. O mulatismo guardava uma conotação de desonra e era carregado de impedimentos na própria legislação, e a isso se contrapunham os egressos do cativo pardos, organizando-se em irmandades cujos estatutos preferencialmente usavam o termo pardo, e não mulato (GUEDES, 2008, p. 90).

A questão não estaria totalmente esclarecida. Paiva (2012) ainda coloca que o termo mulato teria sido muito usado na Península Ibérica, no séc. XV, como sendo uma das “categorias de mestiçagem mais presentes na documentação em geral, mas, ao mesmo tempo, uma das menos claramente definidas e que mais variações sofreu, sendo, inclusive, confundida com outras, como ‘pardo’, ‘zambo’, ‘zambaigo’ e até

⁷² Lara também contribui com esta visão, afirmando que o termo pardo teria uma conotação mais positiva, em detrimento do mulato (LARA, 2007:131).

mesmo ‘branco’” (PAIVA, 2012, p. 31). Percebemos que esta temática não é simples. Apenas enfatizamos o fato de que seu uso estaria atrelado à condição social. Neste caso, os termos mulato e pardo teriam conotações negativa e positiva, respectivamente. Um músico como Thomaz Cantuária poderia então fazer uso do termo pardo, não apenas para definir sua cor, mas principalmente para se colocar em um lugar social superior ao mulato.

Apesar disto, o mulato ainda estaria localizado em uma posição social melhor do que os escravizados e os negros libertos. Segundo José Barros:

Ser mulato, no imaginário do escravismo colonial, desenhava-se para as elites coloniais e imperiais como uma diferença – ainda que uma diferença que, permitindo maior flexibilidade ao seu portador do que a tinha o indivíduo considerado “negro” – favorecia a que os mestiços circulassem com maior desenvoltura no eixo das desigualdades sociais podendo aspirar a uma cidadania plena. O mulato, ousaremos dizer, introduz aqui uma nova contribuição a dialética entre a diferença e a desigualdade. (BARROS, 2009: 93)

Não devemos perder de vista que estamos nos referindo à uma configuração social específica. Por isso, é importante atentarmos que estes termos, bem como seus significados aqui mencionados, se referem a este contexto em especial. Certamente poderemos inferir que seus significados deveriam ser praticamente os mesmos em todo o Brasil e não só em Pernambuco, mas o mesmo não ocorre se nos distanciarmos temporalmente. Por exemplo, no final dos Setecentos, a cor parda tinha uma conotação pejorativa (COSTA, 2015, p. 7), diferente do que ocorre no séc. XIX, onde este termo passa a se tornar um indicativo de ascensão social e distanciamento do cativo (LIMA, 2003, p. 20). No próprio século XIX, estes termos (mulato e pardo) vão assumindo diferentes significados, “algumas vezes com sentidos semelhantes, outras vezes com sentidos bastante distintos.” (MARQUES, 2013, p. 4).

Como pode ser percebido, a estratificação social destes grupos era complexa. Todavia, algumas condições estruturais exerciam pesos nas delimitações dos lugares sociais destes indivíduos. Pessoa cita pelo menos quatro destas condições estruturais: o estado de servidão (estar ou não na condição de cativo), possuir (ou não) riqueza material, possuir (ou não) certas prerrogativas para oferecer préstimos à coroa, e dominar (ou não) as artes liberais (PESSOA, 2007, p. 14). Assim, a atividade musical, por fazer parte de um saber adquirido formalmente, funcionava como um fator de distinção para os homens negros.

Tollenare faz uma interessante ligação da raça com o comportamento, como nos diz o trecho a seguir:

[...] “Chamar alguém de caboclo é quase dizer-lhe uma injúria”, [pois as famílias recifenses que eram denominadas assim, eram ligadas à preguiça e miséria:] “Os mulatos que se tem aliado à famílias índias têm produzido indivíduos que não têm os cabelos crespos; são facilmente confundíveis com os índios chamados caboclos porém, geralmente, mais industriosos; os verdadeiros caboclos ou índios, de que se veem algumas famílias mesmo no Recife, são miseráveis e preguiçosos.” (TOLLENARE, 1905, p. 146)

Como pode ser observado, o francês apela para uma diferença comportamental, já que em alguns casos a diferença física se torna não tão óbvia assim. Os “Negros, africanos,[...] escravos e ex-escravos [eram vistos como] classes perigosas” (SCHWARCZ, 1993, p. 28). De qualquer forma, vemos uma busca pela “consolidação” de que, até mesmo entre as raças negras, haveriam nuances comportamentais e, de forma análoga, sociais.

Portanto, para se colocar no mercado musical, os negros teriam que estar integrados com este sistema pois, como sugerido anteriormente, estas nomenclaturas, tendo seus usos sociais, serviam não apenas para distinguir os negros dos brancos, mas também provocavam gradações de comportamento e tratamento social dentro do mesmo grupo de indivíduos negros.

Quando afirmamos que a música na América portuguesa era executada em sua maioria pelos negros, isto implica que, na atividade profissional, esta realidade era a mesma. Cardoso coloca isto com as seguintes palavras:

“os músicos profissionais em atividade, em praticamente todo o Brasil, eram mulatos livres, frutos da miscigenação, em geral filhos de pai português e mãe negra ou mulata. Dentro da hierarquia social, esses mulatos formavam uma classe que se colocava apenas acima dos escravos, e sua dedicação às artes representava uma tentativa de aceitação e afirmação em uma sociedade completamente dominada pelo elemento branco” (CARDOSO, 2008, p. 40)

O trecho se refere ao exercício profissional da música e não apenas à sua atividade. Esta atividade profissional poderia trazer, para além da subsistência, uma melhora social. Interessante notarmos o que nos diz Tollenare sobre isto: “Com um pouco de dinheiro passam por mulatos escuros” (TOLLENARE, 1905, p. 146). Tollenare estava se referindo aos considerados inferiores aos mulatos, como eram os casos dos escravizados e ex-escravizados, por exemplo. Notemos que, além do uso social da nomenclatura racial, a questão da cor também estava ligada ao conteúdo econômico. Desta forma, um indivíduo considerado menor que um mulato, poderia se dizer mulato para poder “usufruir” de algumas condições dispostas à estes. Não simplesmente

porque queria, pois muitos deveriam buscar isto, mas porque sua condição econômica o permitia fazê-lo.

Assim, o uso da nomenclatura racial estaria atrelado a pelo menos estes dois aspectos, o comportamental e econômico. O econômico, por sua vez, estaria vinculado também ao aspecto profissional, além do poder financeiro, é claro. Estas associações são definidas socialmente, realizando distinções entre os indivíduos, de acordo com o que a sociedade considera vital para si (ELIAS, 2001, p. 118). Desta forma, e como já temos sugerido, estas relações não eram de forma alguma fixas, mas “variável de acordo com as circunstâncias sociais” (GUEDES, 2007, p. 350).

A adequação comportamental dos negros, juntamente com o uso da nomenclatura racial com fins de melhor se inserir na sociedade, é colocada por muitos estudiosos como um processo de embranquecimento social, e de certa forma é. Não poderemos, todavia, deixar de salientar a complexidade deste processo. Este embranquecimento social não é caracterizado por questões simples que colocam os motivos e formas deste fato. Nascimento Neto, ao abordar esta realidade, salienta-nos a importância de não transferir alguns conceitos presentes àquela época. Nas suas palavras:

“A intenção de “embranquecer-se” de alguns sujeitos pode perturbar quem não está familiarizado com os meandros que constituem a teia das relações sociais do período. Por isso, não podemos lançar para o passado noções do tempo presente de autoafirmação, negritude, ou tratar simplesmente como alienados aqueles que se mobilizaram em busca de “melhorar” sua qualidade diante da sociedade setecentista e oitocentista.” (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 176)

Desta forma, este processo, demonstrado não só no uso particular das nomenclaturas, mas também nas condutas e até os sentimentos, pode ser vista como uma força reguladora dos grupos hegemônicos, que colocam suas próprias concepções aos grupos considerados inferiores (ELIAS, 2000, p. 39).

Esse processo era de importância vital, particularmente na música. Isto é, caso o indivíduo tencionasse ter um reconhecimento profissional e social. O caso mais representativo deste período é o do músico carioca José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). José Maurício, por mais que tivesse tido educação considerada como essencial à época, com aulas de gramática, filosofia, retórica e música, não poderia pleitear o sacerdócio, pois era negro (na altura, considerado mulato). Por isso, em junho de 1791 enviou uma petição ao bispado pedindo para ser “dispensado da cor”, prática que já estava por se tornar comum à época. Tendo parecer favorável, agora

José Maurício poderia se tornar padre (SOUZA, 2007, p. 47). Por fim, ele exerceria um dos principais cargos musicais com a chegada da família Real, tornando-se mestre da Capela Real, conquistando um cargo cobiçado por muitos músicos e que, sem o pedido de dispensa de cor, provavelmente não o teria conseguido.

Mesmo não aspirando a uma vida de sacerdote, os músicos negros, de forma geral, precisavam semelhantemente de tal uso. Por isso, como no caso de Cantuária, se afirmar pardo era um modo de “subir” um degrau “numa escala de classificação social rigidamente hierarquizada, possibilitando sua inserção, ou até mesmo a criação de uma elite específica, diferenciada no seio da sociedade” (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 176). Esta “elite específica”, colocada por Nascimento, nada teria a ver com as elites consideradas como alta sociedade daquele momento, mas era uma espécie de grupo destacado entre os outros indivíduos que não poderiam ou não conseguiriam alcançar tal posição.

Esta espécie de “negação às suas raízes” ou, como no nosso caso, negação da própria cor, em favor de algo, acaba por funcionar como um fator enfraquecedor do próprio grupo. Este tipo de “estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo” (ELIAS, 2000, p. 24). Isto pode nos indicar que, de fato, ao se autodeclararem pardos, músicos como Cantuária estivessem fugindo deste estigma social, ou tivessem inquietação quanto à sua cor por questões pessoais, devido a débil imagem que seu grupo social tinha. Desta forma, há um círculo vicioso onde os grupos hegemônicos conseguem manter sua identidade em detrimento dos outros grupos, utilizando a exclusão e estigmatização como armas para tal continuidade (ibidem, p. 22).

Ainda de acordo com Elias, a própria caracterização ou nome de um grupo social podem trazer de forma inerente uma diminuição e descrédito, até mesmo para seus pertencentes, surtindo um “efeito paralisante nos grupos de menor poder” (p. 27). Ao ser denominado como mulato, por exemplo, o indivíduo seria enquadrado num estereótipo onde a desordem e inferioridade seriam características deste grupo. Com o uso do termo pardo, para aqueles que pudessem usá-lo, haveria uma atenuação das características atribuídas ao mulatismo. Desta forma, percebemos que há uma luta deste último grupo, no sentido de diminuir as diferenças sociais através destas pressões: mudança de comportamento, uso de nomenclatura racial, etc... Nas palavras de Elias, estes grupos considerados inferiores “exercem pressões tácitas ou

agem abertamente no sentido de reduzir os diferenciais de poder responsáveis por sua situação inferior, ao passo que os grupos estabelecidos⁷³ fazem a mesma coisa em prol da preservação ou aumento desses diferenciais” (Ibidem, p. 37).

Isto significa que possivelmente muitos músicos negros viam a si mesmo e à sua música como inferiores, pois ao pertencer a um grupo social considerado abaixo dos grupos hegemônicos, suas práticas musicais e comportamentos sociais deveriam ser minimizados em vantagem de outras práticas. Elias descreve este comportamento da seguinte maneira:

“Em termos das normas de seus opressores, eles se consideram deficientes, se vêem como tendo menos valor. Assim como, costumeiramente, os grupos estabelecidos vêem seu poder superior como um sinal de valor humano mais elevado, os grupos outsiders, quando o diferencial de poder é grande e a submissão inelutável, vivenciam afetivamente sua inferioridade de poder como um sinal de inferioridade humana.” (ELIAS, 2000, p. 28)

Assim, os músicos negros procuravam se adequar ao padrão social imposto como forma de se “encaixar” melhor na estrutura social, inclusive com o processo de branqueamento social. Percebe-se que isso é independente do “valor musical” que estes poderiam ter. Isto é, possuir destreza e conhecimentos musicais eram importantes, mas não suficientes para o que consideramos aqui como ascensão através da música. Neste momento histórico, a estigmatização estava vinculada a estes indivíduos não por “suas qualidades individuais como pessoas, mas por eles pertencerem a um grupo coletivamente considerado diferente e inferior ao próprio grupo” (Ibidem, p. 23).

⁷³ Elias usa os termos “estabelecidos” e “outsides” para designar dois grupos sociais diferentes, onde o primeiro exerce domínio e poder sobre o segundo.

4 CANTUÁRIA E A MÚSICA RELIGIOSA

“Que os alunos de José Maurício, quando eram instrumentistas, tocavam na igreja em que ele era mestre de capela, é fato comprovado por um documento inédito, conservado no Serviço de Documentação Histórica do Arquivo Nacional. Consta de uma informação de monsenhor Fidalgo, inspetor da Capela Imperial, sobre o violoncelista Joaquim Tomás da Cantuária, que pretendia ser admitido na orquestra da instituição como timbaleiro⁷⁴. O documento tem data de 28 de setembro de 1825 e dele é o seguinte fragmento: O suplicante, em outro tempo, consta-me ter tocado algumas vezes este instrumento; que estava nesta Capela como discípulo do padre José Maurício; como não sei por que motivo mudou de mestre e deixou a capela; e só, sim, algumas vezes em que era chamado, vinha tocar este instrumento para se lhe pagar. Consta-me que é bom músico” (ANDRADE, 1967, p. 53).

Esta é uma das poucas fontes que menciona Cantuária como violoncelista. A informação também é de que, antes de 1825, Cantuária já teria tocado algumas vezes na Capela Real sob orientação do já mencionado José Maurício. Lembremo-nos que, como dissemos anteriormente, Cantuária foi enviado juntamente com quase 800 praças para o sul do país em 1817. Como em 1821 Cantuária estaria se casando no Recife, é possível que ele tivesse permanecido no Rio de Janeiro cerca de três ou quatro anos. Mas este tempo é apenas conjectura. O que podemos tomar como certo é a importância, para a vida musical de Cantuária, ter se tornado aluno do padre José Maurício.

Podemos presumir que neste período Cantuária teve os conhecimentos suficientes para atuar na música religiosa. Pois anos mais tarde ele se tornaria mestre de capela e organista da Sé de Olinda. Sem dúvida um dos cargos mais disputados naquela altura. Como antes de estar no Rio de Janeiro Cantuária atuava em banda militar, provavelmente sua instrução ao violoncelo veio neste tempo também.

Embora o século XIX tenha trazido uma profissionalização cada vez mais especializada e específica nas áreas musicais, para os músicos, esta busca por demais específica podia se tornar como uma faca de dois gumes. Queremos dizer com isto que, ao atuar numa única área, como por exemplo a composição, a regência ou execução instrumental, as possibilidades de trabalho poderiam ser escassas. Ao mesmo tempo, ao não buscar uma melhora técnica aprimorada, procurando se destacar em uma área, o músico também poderia ficar de fora do mercado.

⁷⁴ Timbaleiro era o nome dado ao tocador de timbale, um instrumento musical de percussão, semelhante ao tímpano usado nas orquestras atuais, porém, mais rudimentar.

Certamente isto deveria ser uma questão não muito fácil de gerir, como ainda hoje o é.

Para os músicos negros, essa gestão poderia se mostrar de várias facetas. Desde o conhecimento de uma música que não seria a sua até a atuação, no campo musical, num meio cultural do qual não estava acostumado. Ao aprender instrumentos como violoncelo, piano, órgão, além da estética musical europeia, estes músicos poderiam encontrar possibilidades de atuação com rendimento mais certo e reconhecimento social, pelo menos.

Neste contexto, as atuações na música religiosa e nas corporações se mostravam boas alternativas para tais fins. Havia muito serviço religioso e estes eram de responsabilidade das igrejas e irmandades religiosas. Estas últimas seriam as mais importantes corporações musicais para estes músicos.

A principal corporação para músicos foi a Irmandade de Santa Cecília. Segundo Andrade (1967), a primeira destas corporações foi criada em Olinda, no ano de 1760. A segunda no Rio de Janeiro (p. 77). Entretanto, segundo Silva, já na segunda metade do séc. XVII, a irmandade já se fazia presente no Recife (SILVA, 2008, p. 19). Esta última informação ainda carece de respaldos. O mais aceito, de fato, é que a irmandade teria se iniciado na segunda metade do séc. XVIII, tendo suas atividades organizadas pelo já mencionado, mestre de capela, Luís Álvares Pinto⁷⁵ (SILVA, 2008, p. 19).

4.1 AS IRMANDADES

Enquanto que para os brancos as irmandades tinham caráter mais elitista, dando um tom de exclusividade, para os negros, participar de uma irmandade era uma forma de defesa contra o sistema colonial, tanto pelo fator econômico quanto racial, através do sentimento de representação (MOURA FILHA, 2010, p. 361). Estes se sentiam representados numa sociedade inserida num contexto escravocrata, onde suas vozes e presenças não tinham valor. Cabral (2012) nos informa que as irmandades religiosas foram “uns dos mais importantes meios de sociabilidade” (p. 89). Através delas, homens e mulheres negros se organizavam em busca de inserção social.

⁷⁵ Segundo informações no Diário de Pernambuco, edição 226 de 1899, p. 2, Álvares Pinto, além de fundador, foi também o primeiro juiz desta irmandade.

Para estes, a participação nas irmandades de brancos não era possível, mas o contrário era permitido. Inclusive alguns brancos poderiam participar de irmandades de indivíduos negros como forma de controle destes (REIS, 1996, p. 12). Em alguns casos, o compromisso da própria irmandade exigia a presença de brancos em determinados cargos, como a Irmandade do Rosário dos Pretos de Igarassu, que exigia a presença de um branco no cargo de tesoureiro (ibidem).

Antes da Constituição de 1824, as irmandades eram uma das principais controladoras quanto aos exercícios dos ofícios, funcionando como uma espécie de entidade de classe, pois, além da função religiosa, “estas assumiam um papel assistencialista, prestando aos seus membros serviços médicos, ajuda financeira, organizando orfanatos e abrigos para a população em geral” (MOURA FILHA, 2010, p. 362). No início do século XIX, devido ao crescimento da sociedade recifense e, com uma demanda cada vez maior de serviços, diversas irmandades atuavam no cenário pernambucano, representando os mais diversos extratos da população. Havia irmandades para diversos ofícios e representando diferentes classes sociais (ibidem).

Segundo informações da época, Cantuária ingressou na Irmandade de Santa Cecília em 1822: “Já a este tempo o mesmo era célebre como perfeito músico e admirável compositor, sendo então irmão da irmandade de S. Cecília, da qual fazia parte desde 22 de novembro de 1822⁷⁶”. Ou seja, após retornar do Rio. Entendemos que o convívio que Cantuária teve como aluno do padre José Maurício o levou à reconhecer a relevância de se associar a esta corporação. Além disso, a Irmandade ganha força ao ponto de regular o exercício da atividade musical. Desta forma, “só poderia exercer a profissão quem a ela pertencesse”⁷⁷ (CARDOSO, 2008, p. 37). Associação que seria precedida de um exame público, com a presença obrigatória de uma mesa, onde candidatos “a músicos profissionais, cantores ou instrumentistas, quando aprovados, a banca lhe atribuía uma qualificação de “simplesmente” ou “plenamente” – ou “plenitude”, expressão rara em velhos papéis de S. Cecília” (DINIZ, 1986, p. 102-103).

Esta admissão à uma corporação de ofício como as irmandades e os corpos militares são vistas como parte importante, para os indivíduos negros, no “processo de mobilidade social ascendente ao qual aspiravam” (SOUZA, 2007, p. 40). Este vínculo poderia trazer não só benefícios econômicos, mas também bens localizados

⁷⁶ Diário de Pernambuco, 1899, Edição 234, p. 2.

⁷⁷ Ler também Andrade (1967, p. 78).

no campo simbólico (p. 44), pois, como percebido no decorrer deste trabalho, este processo de distinção e mobilidade social para os músicos negros ocorria não só levando-os a diferentes grupos sociais dos quais antes não pertenciam, mas também destacando-os sobre “seus pares”, mencionado por Souza como “ascensão social no interior do próprio grupo” (p. 40).

Alguns membros da irmandade conseguiam contratos para atuar no serviço musical. Esta era uma área bem concorrida, pois, boa parte ainda fazia o serviço de forma voluntária mostrando, através destes, suas capacidades para serem contratados. Em outros casos, os serviços eram realizados como moeda de troca, pois ao não possuir renda fixa, seus ofícios serviam como forma de pagamento das anuidades (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 172). Assim, pertencer à uma irmandade já traria em si um destaque, já que estas eram consideradas espaços privilegiados. A maioria das irmandades, por exemplo, só permitia que os considerados pardos e mulatos fossem admitidos⁷⁸. Este era o caso das irmandades de Santa Cecília no Brasil, onde o serviço musical só poderia ser executado por estes (SOUZA, 2007, p.49).

Nascimento ainda nos chama atenção ao fato de que, entre os que fundaram a Irmandade de Santa Cecília no Recife, segundo os documentos da época, há a predominância do termo pardo, possivelmente devido ao estigma da cor (NASCIMENTO NETO, 2017, p. 176). Através desta informação, já se percebe bem-se uma busca pela diferenciação dentro da irmandade, visto que o termo pardo era preferível, como vimos.

Jaime Diniz (1986), ao escrever sobre Fachinetti, nos informa que o mesmo nunca se filiou à Irmandade de Santa Cecília, embora tivesse uma consideração pela mesma, tendo composto inclusive uma canção sacra para a ocasião da festividade da santa (DINIZ, 1986, p. 30-31)⁷⁹. Diniz coloca o cenário da seguinte forma: “Talvez não quisesse se misturar com uma multidão de mulatos músicos sem diplomas de conservatórios... Também nunca conseguiu um mestrado de capela em qualquer de nossas grandes igrejas pernambucanas, mestrado efetivo já se vê” (ibidem).

Pelas palavras de Diniz, Fachinetti já gozava de reconhecimento na sociedade pernambucana. De fato, como mencionamos antes, Fachinetti tinha prestígio e, era frequente nos jornais da época referências a sua figura. Todavia, o fato do mesmo

⁷⁸ Ainda assim, havia irmandades até entre escravizados (TOLLENARE, 1905, p. 142).

⁷⁹ Diário de Pernambuco, 19 de agosto de 1840, edição 180, p. 3.

não estar filiado à Irmandade de Santa Cecília poderia restringir as possibilidades de atuação dele. Possivelmente isto não o incomodava, já que o mesmo não “carecia de diplomas de nenhuma delas [(irmandades)] para exercer a sua arte, da forma como de fato a exerceu. O que mais fez no Recife – durante mais de trinta anos – foi compor, e ensinar música, além de línguas, como o Grego, o Latim e o Italiano” (DINIZ, 1986, p. 99).

Certamente o fato de Fachinetti ser branco e estrangeiro tornava as coisas mais fáceis para ele, permitindo que seu tráfego por diferentes espaços sociais ocorresse sem problemas. A mesma facilidade provavelmente não acontecia com os músicos negros. Aliás, havia uma necessidade destes em estarem associados e representados por uma instituição. Tanto que, em 1864, alguns músicos, descontentes com a antiga irmandade, se reuniram e fundaram uma segunda corporação de músicos recifenses. A nova instituição se chamou de Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília, tendo como principais fundadores os músicos Manoel Pereira da Silva Serzedello e Rodolfo Mamede do Amaral, dentre outros irmãos, e tendo compromisso aprovado em 12 de junho do mesmo ano⁸⁰ (ibidem, p. 97-98).

Assim, estar associado a uma irmandade implicava o acesso a espaços privilegiados que, de outra forma, os músicos não teriam. As festas e celebrações promovidas pelas irmandades, ou tendo participação ativa destas, geralmente contratavam músicos filiados a estas (LEONI, 2007, p. 50), ou que já tiveram vínculos profissionais com associações religiosas (SOUZA, 2007, p. 49). Além disso, o simples fato de estar vinculado a uma irmandade não resultava em trabalho certo. As irmandades eram extremamente exigentes “quanto à competência do músico e da qualidade da música; afinal todo o aparato das celebrações punha em evidência o lugar social pretendido pela associação”. Desse modo, mesmo que a instituição fosse predominantemente composta por negros, seu *status* social ainda era perseguido. Certamente este pode ser um dos motivos pelos quais estes músicos procuravam estar ligados a irmandade, mesmo após sua “desobrigação⁸¹” (ibidem).

Ser admitido na irmandade consistia apenas num primeiro passo para o processo de adequação comportamental e social que seus membros deveriam ter.

⁸⁰ Esta nova corporação deixou de existir na década de 1870 (DINIZ, 1986, p. 137).

⁸¹ Coloquei o termo entre parêntesis por considerar que a questão não é tão simples. A “desobrigação” institucional é apenas uma das faces. Um músico negro que vê na filiação à irmandade uma forma de sobrevivência pode (e talvez deva) encarar seu vínculo como uma obrigação.

Além de lhes ser exigido uma contribuição anual, de acordo com aquilo que fosse recebido no âmbito dos ofícios musicais públicos ou particulares, os serviços aceitos deveriam ser o que seria considerado “dignos” e “decentes”, como nos informa o registro do compromisso da Irmandade do Rio de Janeiro (1784): “Nenhum dos nossos irmãos Professores irá a funções indecentes e indignas da profissão; e fazendo o contrário será repreendido pela Mesa primeira e segunda vez, e pela terceira riscado da Irmandade” (ANDRADE, 1967, p. 80-81).

Ou seja, o ajustamento do comportamento se tornaria essencial para a permanência na corporação. Cantuária, como já percebemos, não só teria este comportamento ajustado como também o exigiria dos outros, posto que alcançou o mais alto cargo das irmandades nas quais integrou, como informado nos dois trechos: “Na venerada irmandade ocupou [Cândido José Lisboa] cargos de destaque. Foi definidor na Mesa de 1834-35, eleito em votação ocorrida em 15 de novembro de 34, ocasião em que era escolhido para Juiz o mestre Thomaz da Cunha Cantuária” (DINIZ, 1986, p. 45), e na “Eleição da mesa regedora que tem de servir na irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe no ano de 1865 e 1866. [...] O nosso irmão por quatro vezes, ex-juiz Thomaz da Cunha Lima Cantuária.”⁸²

Além da permissão para o exercício do ofício musical, a irmandade também convocava seus membros para atuar em diversas funções musicais. Na segunda metade do séc. XVIII até meados do XIX, a irmandade era uma das principais fornecedoras de serviços musicais, ao lado dos corpos militares. A música de praticamente toda festa religiosa era responsabilidade dela, através da contratação da igreja ou do Estado. Ao contrário do que muitos podem pensar, não era a igreja, “com seus arcebispados e suas catedrais, que contratava a maioria dos músicos, mas as irmandades” (CARDOSO, 2008, p. 39). Marques (2017) nos reforça que esta incumbência das duas corporações permaneceu por todo o séc. XIX (p. 157), agregando cada vez mais mão de obra e se apresentando “como uma espécie de ponte de acesso entre a religião e a sociedade”. Devemos nos lembrar que nesta altura, a Igreja lutava para aumentar o número dos seus fiéis (p. 151). Assim, as irmandades se estabelecem como uma eficiente forma de controle e patrocínio musical (Ibidem).

⁸² Eleição ocorrida em 29 de outubro de 1863. Diário de Pernambuco, edição 267, 1865, p. 2.

Aqui vemos um ponto que difere substancialmente do que acontecia na mesma época na Europa: a questão do patrocínio musical, que estaria atrelado à liberdade do artista. Segundo nos informa Carpeaux, na Europa, em países como a Alemanha, Itália e França, a Igreja, as cortes e a aristocracia perdem a função de mecenas. Desta forma, no séc. XIX, “o compositor enfrenta o público, isto é, uma massa de desconhecidos, pessoas que não encomendaram nada: esperam, apenas, algo de novo. Ao anonimato dos ouvintes corresponde o subjetivismo romântico do compositor. Esse novo público é, evidentemente, a burguesia” (CARPEAUX, 1995, p. 154). Este movimento se dá do final do século anterior pra o início do Oitocentos. Elias diferencia as duas formas de artes, nomeadamente antes e depois da passagem do mecenato da igreja para o público, como arte de artesão e arte de artista, onde a primeira estaria totalmente atrelada ao gosto de quem pagava o trabalho. No nosso caso, as irmandades religiosas.

Entretanto, para Souza, apesar do mecenato por parte das irmandades, haveria sim, um início de uma arte mais “artística”, se nos permitem a redundância. Deste modo, as irmandades, caminham na lógica de “marcar a cisão entre a arte da música e o ofício artesanal, [de acordo com] o compromisso da irmandade de Santa Cecília (Rio de Janeiro, 1797), composta exclusivamente por músicos, [o texto dizia] que “não serão admitidos na Irmandade senão os professores que tiverem verdadeira inteligência da música (...) excluindo toda a [pessoa] que exercitar ofício mecânico” (SOUZA, 2007, p. 43).

As artes se dividiam entre artes liberais e artes mecânicas (BLUTEAU, 1712-1721: v. 1, p. 573). Entre as artes liberais estavam, por exemplo, a pintura, a música, a gramática e a arquitetura. Entre as artes mecânicas estavam todos os ofícios fabris, a caça, a agricultura, e outras, sendo estas últimas opostas às artes liberais (CORD, 2009, p. 1). Assim, um construtor de instrumentos musicais, popularmente conhecido hoje como *luthier*, estaria impedido de se tornar membro da irmandade de Santa Cecília, por mais que soubesse tocar um instrumento (ou cantar), pois a construção de instrumentos consistia numa prática de arte mecânica.

Notemos que o fato de tal indivíduo exercer atividades musicais em ambas as artes (liberais e mecânicas) não o qualificaria para ingressar na irmandade. Como o próprio texto do registro da irmandade sugere, o exercício de uma arte mecânica o impediria de se tornar membro. Vemos com isso que, num contexto social, o exercício de uma arte mecânica prevaleceria como característica social (SOUZA; LIMA, 2007,

p. 42-43). Desta forma, caso algum construtor de instrumento quisesse se tornar membro desta irmandade, seu ofício de construtor não deveria ser público. Este impedimento causado pela associação do indivíduo com um ofício mecânico buscava o enobrecimento do grupo social, funcionando como uma espécie de branqueamento social (ibidem).

Percebemos que, para Souza, a atividade musical seria percebida pela irmandade como uma arte, e não como ofício artesanal. Neste ponto, podemos inferir que Elias poderia não ter esta visão, já que para ele, a arte de artesão estaria ligada à um mecenas, enquanto a arte de artista estaria ligada à certa dependência deste. Esta tem sido nossa abordagem neste trabalho. Assim, por ainda não haver autonomia, no sentido dito por Elias, nos músicos pertencentes às corporações, seus serviços musicais ainda poderiam ser considerados, de certo modo, artesanal.

Por isso as formas e atividades musicais eram, em sua grande maioria, ligadas à igreja. Afinal, as festas públicas quase sempre eram de carácter religiosas e as irmandades ainda eram as principais pagadoras das composições e execuções musicais, como nos mostra este exemplo, ainda próximo ao final do século XIX: “Festa em Olinda – Domingo 8 do corrente [novembro de 1885] será celebrada a festa de Nossa Senhora da Guadalupe em sua igreja de Olinda com todo o esplendor, [...] A missa da festa será a de composição do mestre Thomaz da Cunha Lima Cantuária”⁸³.

Assim, as irmandades, especialmente a de Santa Cecília, passa a ter um papel relevante na formação cultural da cidade, “principalmente porque a música assinalava um momento especial nas celebrações religiosas” (SILVA, 2008, p. 19), tornando-se um veículo de uma cultura musical. Afinal e além disso, seus músicos, na maior parte negros, passaram a frequentar, devido ao seu ofício, espaços de sociabilidade diversos, desde os de âmbitos religiosos como políticos e culturais, através das bandas musicais formadas pela mesma irmandade, com o fim de suprir as demandas de trabalhos musicais. Silva coloca pelo menos duas consequências desta movimentação por parte das bandas de Santa Cecília. A primeira diz respeito à ressignificação dos estilos musicais, já que por ser maioria negra, os músicos das irmandades trariam bagagens e vivências culturais diversas, pelo menos em princípio (p.105). A segunda e não menos importante consequência faz referência aos próprios músicos. Ao passo que essas bandas estariam destinadas aos diversos espaços de

⁸³ Diário de Pernambuco, edição 254, 1885, p. 3.

sociabilidade, estes deslocamentos poderiam colaborar diretamente no processo de circulação e mobilidade social (p.47).

Ao estar incorporado na Irmandade de Santa Cecília, os seus membros poderiam agora buscar, como já mencionado, uma melhora financeira e social mais tangível, favorecido tanto pelo fato de pertence a ela quanto pelos seus cargos e valor social que eles lhes possibilitavam. Dentro da irmandade, os cargos como secretário, tesoureiro e/ou juiz já trariam prestígio e valor simbólico que ultrapassavam o âmbito da corporação. Fora dela, um dos cargos musicais mais cobiçados entre as comunidades seria o de mestre de capela, pois este obteria maior remuneração, como nos indica Silva:

“No manuseio das fontes, identificamos que os valores investidos pelos representantes públicos e religiosos nas atividades de lazer ao longo do período não foram vultosos, posto que a música executada por Santa Cecília percebia mais prestígio que boa remuneração para seus músicos. A maior parte das quantias destinava-se aos Mestres de Capela ou padres-mestres, pois cabia a eles analisar o repertório musical contratado, além de compor e administrar os grupos de cantores e instrumentistas que se apresentariam nas solenidades.” (SILVA, 2008, p. 103)

Como sugerido neste trecho, a figura do mestre de capela exercia um papel importante na produção musical de uma região.

4.2 O MESTRE DE CAPELA

Desde séculos predecessores, o mestre de capela se constituía como uma das principais funções musicais de uma região. Cardoso nos informa que, até o século XIX, o mestre de capela era a autoridade máxima na atividade musical das cidades brasileiras (CARDOSO, 2008, p. 36). Além de dirigir os grupos na igreja a qual pertencia, a contratação e muitas vezes o pagamento dos músicos passava por ele. Deste modo, não é de se admirar que este seria um dos cargos mais almejados por muitos músicos. Este seria também uma boa oportunidade para um músico negro ter relevância social, visto que a maior parte da atividade musical no Brasil já estava por conta destes indivíduos neste momento histórico.

Cantuária atuou como mestre de capela na Sé de Olinda entre os anos de 1838 e 1850:

“Celebrou-se o professor de música como Mestre de Capela e organista⁸⁴ da Sé de Olinda, não só pela magnificência da sua grande voz, como pela

⁸⁴ Devemos entender aqui que estas duas funções não foram executadas simultaneamente, o que seria na prática impossível. Os cargos de organista e mestre de capela exigiam muito tempo e as demandas

regência magistral da orquestra nos grandes pontificais da Catedral. Com esmero, dedicou-se, além de ensinar em vários colégios a composição musical, tendo sido de sua autoria muitas obras valiosas, tanto profanas como religiosas.”⁸⁵

“Sim, senhores, um homem que, além de vinte e cinco anos de serviços aos colégios dos órfãos, prestou-se mais à nação por espaço de quinze anos no serviço militar, intermediando a estes serviços mais onze prestados na sé como mestre de capela”⁸⁶

Se atuar como mestre de capela já colocava o indivíduo em posição de algum prestígio social, um mestre de capela da Sé teria ainda mais notoriedade. Souza nos informa que havia diferenças consideráveis entre os mestres de uma Sé e de uma paróquia matriz, não só nas remunerações, mas também nas funções e autoridade a estes atribuídas. Os mestres de capela de uma matriz, em geral não tinham provisões fixas. Seu sustento dependia do padre local e de eventuais serviços musicais prestados às irmandades, “das câmaras municipais – nas festas reais – e dos festeiros, nas festas locais e outras, como ofícios fúnebres” (SOUZA, 2007, p. 38), parecendo-se mais com a realidade vivida por outros músicos, membros das irmandades.

Um mestre de capela de uma Sé tinha seu salário fixo, destinado pelos bispos para o serviço musical dessas igrejas. Além disso, um mestre de uma Sé tinha responsabilidade sobre todos os músicos da sua região, inclusive os outros mestres de capela, sejam eles negros ou brancos (p. 43-44). “Em outros termos, trata-se de uma posição de poder e prestígio ocupada mediante um processo de mobilidade ocupacional” (ibidem).

No decorrer deste trabalho temos enfatizado a questão comportamental como primordial para se obter êxito em diversas disputas por destaque social e por melhores rendimentos. Isso nos leva a considerar que o conhecimento musical seria apenas uma das características examinadas num aspirante ao posto de mestre de capela. No caso da Sé, além dos aspectos musicais, “a conduta individual, o status social e as ligações pessoais com as altas autoridades civis e eclesiásticas sem dúvida eram critérios considerados na avaliação” (SOUZA, 2007, p. 39). Sendo assim, não seria impossível que Cantuária tivesse tido algum tipo de ajuda para atuar nesta função.

eram diferentes. O mais provável é que Cantuária tivesse sido primeiramente organista e, só depois, tivesse exercido o mestrado.

⁸⁵ Diário de Pernambuco, edição 178, 1961. Ainda não sabemos se Cantuária acumulou as funções de organista e mestre de capela, ou se atuou como um e depois como outro. Diniz menciona um padre organista durante o tempo de Cantuária na Sé de Olinda: “Na Sé, da mesma cidade [Olinda], Thomaz da Cunha Lima Cantuária desempenhava com garra o cargo de Mestre de Capela, enquanto o padre José Menezes desempenhava o seu papel de organista oficial” (DINIZ, 1986, p. 48-49).

⁸⁶ Diário de Pernambuco, edição 143, 1862, p. 2.

Devemos lembrar que, em seu período como mestre de bandas, algumas figuras importantes do seio da política pernambucana tiveram a oportunidade de estudar com ele, como já vimos em outro trecho deste trabalho. Além disso, como temos visto, o comportamento dele estava adequado para tal função.

Não obstante tenha exercido uma das principais funções musicais na cidade de Olinda durante cerca de 11 anos, Cantuária aparentemente não gozava de uma boa vida financeira, como veremos ao final da sua vida. Possivelmente seus ofícios musicais lhe trariam muito mais *status* do que retorno financeiro, ao ponto de o mesmo não ter condições de arcar com as despesas para receber uma condecoração papal: “Em 1854 foi condecorado pelo Papa Pio IX com o hábito de cavalleiro de S. Gregório Magno, o qual nunca usou, por lhe faltarem meios para pagar as despesas necessárias afim de obter do governo imperial a precisa licença para aceita-la”⁸⁷.

4.2.1 MESTRE DE CAPELA: ARTESÃO OU ARTISTA?

O ofício da música tem algumas características peculiares, diferenciando-a substancialmente de outros ramos, não só pelo aspecto sonoro, mas também pelo seu caráter múltiplo. Atualmente, diversas categorias de profissionais ligadas à música podem ser descritas. Algumas inclusive podem estar sendo criadas neste momento. Atividades como a musicologia, produção⁸⁸, crítica, etc., vão tomando forma e perfis de modo que estas passam a agrupar aos outros ofícios musicais já conhecidos como a composição, execução, construção de instrumentos etc...

Nos séculos passados, embora com uma quantidade menor de categorias, a música já se apresentava com algumas ramificações, embora seus diferentes ofícios fossem menos categorizados como atualmente. Por exemplo, Bach, em alguns dos seus trabalhos, tinha que tocar, compor, cantar, reger e ensinar. Ser músico remetia à execução de diferentes trabalhos, semelhante ao ofício de um artesão⁸⁹. Uma

⁸⁷ Jornal de Recife, edição 203, p. 1.

⁸⁸ Neste caso, utilizo este termo com sentido diferente do que vem sendo posto no decorrer deste trabalho. Este tipo de produção se refere a uma elaboração e fornecimento de um tipo específico de música, como as que são voltadas para fins comerciais, por exemplo. A atividade de produção musical atualmente está principalmente ligada àquele indivíduo (ou empresa) que gerencia alguma atividade no ramo musical, como espetáculos, gravação de CD's ou DVD's, etc...

⁸⁹ Estou considerando o produto final de um artesão. Por exemplo, um artesão que trabalha com madeira, pode ter como produto final diferentes objetos como estátuas, quadros, brinquedos e outros. Assim, mesmo que a matéria prima seja uma, no caso a madeira, o produto final pode ser diverso. Da mesma forma podemos encarar a música (ou, como queiram, os sons) como matéria prima de um artista.

destas atividades, a construção de instrumentos musicais, aludia a uma arte mecânica, reforçando a ideia de que o ofício musical era na verdade um ofício de artesão. O músico era então visto como um artesão, tendo sua criação subordinada ao gosto de um patrono (ELIAS, 1994, p. 47), havendo então um enorme distanciamento social entre este patrono e o produtor da arte. Retomaremos aqui a questão do lugar social do músico, já iniciado anteriormente, quando este passa de artesão para artista. Antes de tudo, porém, esclareçamos o uso destes dois termos segundo as ideias de Elias (1994).

Segundo ele, “Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista”. Assim, o artesão não poderia compor algo estritamente da sua imaginação. Sua criação deveria estar “de acordo com o gosto da classe dos patronos” (Ibidem). Diferente do que ocorre na fase do músico artista, onde este gozaria de certa liberdade para sua criação (ELIAS, 1994, p. 46). Obviamente o artesão também é considerado um artista na atual concepção do termo. Apenas por questões de praticidade, usaremos esta diferença entre artesão e artista, tomando como principal distinção não o ofício musical em si, mas a posição social destas categorias. Esta autonomia artística traria diversas implicações tanto no âmbito da estrutura social quanto da estética das obras musicais. Aliás, Elias se refere ao artista desta fase como “artista autônomo” (p. 32), “vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre” (Ibidem).

A transição do músico artesão para artista não se daria de forma brusca, assim como não teria os mesmos contextos sociais nos diferentes espaços. Esta transição também pressupõe uma alteração na estrutura da arte e na posição social do músico (p. 44). Um dos fatores que contribuiu para esta mudança social da figura do músico foi a inserção deste nos círculos da alta sociedade através da incorporação dos seus padrões comportamentais. Elias coloca esta premissa da seguinte forma:

“A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, [...] Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigados, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas” (p. 20).

Embora esta afirmação de Elias se refira à sociedade de corte europeia, esta ideia pode ser aplicada a quaisquer pessoas socialmente dependentes. Inclusive o próprio Elias faz uma ligação desta ideia à sociedade atual, exemplificando como os

empregados de uma grande empresa ajustam seus comportamentos ao padrão da empresa, quando querem ser promovidos (ELIAS, 1994, p. 20). Desta forma, este “ajuste” comportamental a um padrão diferente do seu seria relevante para a sobrevivência musical destes indivíduos. Estes adotariam não só a música da corte, mas principalmente a música religiosa e militar europeias. Inclusive em instituições de ensino onde estes músicos fariam parte como professores, toda a estrutura de ensino musical tinha como padrão a estética musical europeia.

Como já visto, em uma das cartas de recomendação designadas para a admissão de Cantuária ao Colégio dos Órfãos, escrita pelo coronel este Machado Rios, nos informa que o mesmo “sempre tem tido excelente conduta civil e pessoal”. É importante observar que, nesta época, ter uma conduta pessoal considerada excelente era sinônimo de andar em conformidade com as regras do momento. Assim, podemos inferir que Cantuária estaria, pelo menos em termos comportamentais, distante das coisas que poderiam ligá-lo às questões relacionadas aos homens negros, pois como vimos anteriormente, muito do que era ligado ao negro era considerado impuro e indigno. Desta forma, manifestações musicais como o lundu não se faria presente na obra de Cantuária. Segundo os documentos da época, de fato foi isso que ocorreu, pois entre suas composições tem-se minuetos, quadrilhas, contradanças, antífonas, entre outras, todas de caráter sacra ou erudita, com estéticas europeias. Devemos ser cautelosos ao tratar desta “adequação” comportamental de Cantuária à sociedade pernambucana. Tal ajuste pode na verdade não ter ocorrido de forma consciente. Aliás, era característica esta vivência em “dois mundos” por partes dos artistas (ELIAS, 1994, p. 21-22).

Quando nos referimos à sobrevivência, estamos relacionando esta questão não só ao fator econômico, mas também à continuidade social da figura do músico negro. Os primeiros não conseguiram facilmente ascender socialmente dentro de uma estrutura social que privilegiava os brancos. Estes músicos chegavam ao ponto de solicitar, através de petições, a dispensa do chamado defeito de cor, como vimos no caso de José Maurício. No decorrer do século, a quantidade de músicos negros que assumem papéis de destaques e lideranças aumentam, reconfigurando toda a estrutura social. Cantuária, ao assumir a cadeira de música no Colégio dos Órfãos de Olinda, em 1837, já não necessitaria desta dispensa do “defeito de cor”.

Pelo pensamento de Elias, as estruturas sociais são dinâmicas. Queremos dizer com isto que esta questão da transição, citada anteriormente, acompanha estes

dinamismos. Neste sentido, as ações sociais não devem ser pensadas como individuais, “pois o indivíduo deve ser inscrito dentro de uma rede de relações” (COSTA, 2017, p. 35). Devemos considerar isto para não incorrer no erro de considerar apenas o que Elias chama de “conceito estático de “épocas” (p. 15). Desta forma, as chamadas fases de transição ocorreriam nas passagens de uma época para outra. Claro que isto nos serve apenas como fins didáticos. Elias ainda afirma que algumas realizações notáveis ocorreram em pontos específicos da história, surgidas “da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão”. Assim, embora a estrutura social não seja fixa, sua moldabilidade se deu de forma inconstante, permanecendo quase intacta em alguns momentos, enquanto em outros, mudou consideravelmente (Ibdem).

O século XIX certamente foi uma destas fases cruciais para a reconfiguração dos espaços e posições sociais dos músicos. Tanto para o aparecimento de algumas posições quanto para o quase esquecimento de outras. Inclusive o nome do próprio Cantuária, mesmo tendo assumido um dos principais postos musicais em Pernambuco, sendo mestre de capela da Sé de Olinda, tornou-se esquecido. Vemos por exemplo, logo no início do século, que uma das maiores figuras musicais era o mestre de capela. Sem dúvida o nome mais conhecido deste período é o do padre José Maurício Nunes Garcia, já citado, sendo conhecido exatamente por este ofício. No final do século, todavia, quase não se conhece nomes ligados a este ofício.

Não desconsideremos, todavia, outros fatores que podem ter colaborado para este esquecimento. Precisamos ter em mente que uma das características das memórias coletivas é o fato das mesmas serem “ideológica e culturalmente mediadas” (PORTELLI, 1998, p. 4). Assim, o esquecimento de nomes ligados à figura do mestre de capela pode refletir um pensamento de que figuras como estas não precisam ser lembradas. Além disto, precisamos atentar também ao fato de que as memórias oficiais tendem à organização e credibilidade, fazendo com que sua aceitação seja mais viável que a contestação (POLLAK, 1989, p. 9).

É possível também que um dos fatores colaborativos para este quase esquecimento da figura do mestre de capela tenha sido a Constituição de 1824, através da submissão da igreja ao governo imperial, diminuindo assim o poderio da igreja. Desta forma, possivelmente tudo que estaria ligado à igreja também foi diminuindo seu valor diante da sociedade. Se a igreja perdeu espaço na sociedade, certamente existe a possibilidade de que tudo que esteja ligado à ela também perca

espaço social, incluindo mestres de capela, irmandades religiosas, músicos, instituições de ensino sacro como o Colégio do Órfãos, entre outros. Além disso, se as histórias e memórias que são passadas à posteridade têm como pano de fundo novos pensamentos ideológicos, estas memórias serão guiadas de modo a manter uma coesão social segundo estas ideologias⁹⁰ (POLLAK, 1989, p. 3).

Próximo ao final do século, praticamente não se ouve mais sobre mestres de capela, embora estes continuassem a atuar. Nomes como Trajano Felipe Néri, que por sinal foi discípulo e sucessor de Cantuária nesta função, já não são mais lembrados, mesmo sendo mestre da principal igreja de Olinda. O fato de nos referirmos acima sobre o esquecimento da figura do mestre de capela através de uma memória coletiva guiada pode parecer, em primeiro momento, uma especulação descabida. Entretanto, nossa intenção aqui não é determinar se de fato isto aconteceu ou não. Somente queremos colocar que tais fatos não podem ser ignorados. Além disso, acreditamos que isso pode demonstrar a complexidade da perda (ou diminuição) de algumas posições sociais.

Ao mesmo tempo em que há a perda de espaço social do mestre de capela na memória coletiva, cada vez mais se ouve nomes de músicos ligados à atuação autônoma. Em Recife, o já citado Joseph Fachinetti, em meados do século, promovia seus próprios concertos, além de vender suas obras de forma avulsa e dar aulas particulares de música. Tudo isto sem ligação alguma com instituições religiosas ou militares. Esta autonomia desfrutada por Fachinetti foi conseguida a duras penas pelos músicos europeus entre o final dos setecentos e início dos oitocentos. A propósito, o livro de Elias sobre Mozart trata justamente da luta do músico austríaco Mozart em se tornar autônomo “numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado de música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo” (ELIAS, 1994, p. 32).

Assim, na segunda metade dos setecentos, a distância social entre o músico e seu patrono era imensa (p. 21). Seria inconcebível para um músico ser tratado como igual por parte dos seus superiores na estrutura social, sejam estes superiores

⁹⁰ O século XIX foi palco de diversas revoluções. A expansão da indústria, a revolução francesa ocorrida no final do século anterior e o pensamento iluminista contribuíram para o surgimento de diversas correntes ideológicas que fundamentaram muitas destas revoluções como o socialismo, o liberalismo e o anarquismo no séc. XIX. Uma das características destes pensamentos está na separação entre Deus e o homem, trazendo enormes consequências tanto para o estilo de vida pessoal quanto para a igreja católica. Assim, a igreja, que já vinha perdendo força desde o século anterior, ficou cada vez mais de fora da influência na vida social das pessoas.

príncipes, condes, governantes e, no caso do Brasil, principalmente a igreja. Por sinal, a distância social entre os músicos e seu patrono no Brasil tinha um agravante. A questão racial. Pois a grande maioria dos músicos brasileiros eram negros. Deste modo, o fato de Fachinetti ter atuado como autônomo já em meados do séc. XIX não implica que esta autonomia estaria disponível para todos os músicos. Fachinetti era europeu e branco. Tais características favoreciam sua atuação artística.

Finalmente, acreditamos que o esquecimento do nome de Cantuária poderia então estar atrelado muito mais às questões sociais. Como um funcionário à serviço da igreja, a figura do mestre de capela teria um caráter mais de artesão, no sentido elisiano, do que de artista. Aliás, parece-nos que toda a atividade musical exercida por Cantuária estaria distante de uma autonomia artística. Embora já seja percebida uma independência profissional em alguns músicos em meados do séc. XIX em Pernambuco, através de aulas particulares, concertos e na estética composicional, se tomarmos como referência a trajetória de Cantuária, esta independência só seria sentida pelos músicos negros décadas à frente.

5 FORMAÇÃO MUSICAL

Como pode ser percebido até aqui, a produção musical em Pernambuco em todo o século XIX teve intensa contribuição dos músicos negros. Do músico de rua ao mestre de capela, estes homens interagiram com os mais diferentes meios desta produção. Se considerarmos neste trabalho como produções musicais o ensino, composição, administração, fabricação de instrumentos, execução e regência, observaremos que em todas elas há a presença do músico negro.

Para algumas destas produções, a inclusão dos negros se deu de forma fácil, como é o caso da fabricação de instrumentos, sobretudo por ser um ofício manual e, por se tratar de uma arte mecânica, tida como algo inferior. Em outros casos, o “defeito de cor” impedia a conquista de determinados postos. Embora por essa época os negros já tivessem acesso a alguns espaços de formação musical, seus “defeitos de cor” impediam que os mesmos pudessem transitar livremente, pelos diferentes espaços sociais, exercendo seus ofícios e assumindo quaisquer postos. Assim, para muitos deles, valia a “negação” da sua cor, desde que seus objetivos fossem alcançados.

Quando nos referimos à formação musical, estamos particularmente interessados nas possibilidades e espaços formais de instrução musical nos quais os indivíduos negros poderiam ter acesso. O acesso informal à música já era uma realidade desde cedo. Quase sempre estes aprendizados informais se davam nas ruas e nos ambientes familiares. Um dos grandes entraves ao acesso dos negros à instrução formal era a falta de dinheiro para pagar aulas ou para se tornar membro de alguma irmandade. Outro empecilho era a questão racial. Algumas irmandades, assim como outras instituições, não permitiam o acesso de homens negros, ou cobravam valores extremamente altos para estes, como forma de branqueamento das suas corporações⁹¹.

Com o fim dos privilégios corporativos, através da Constituição de 1824, o panorama da formação artística mudou. Até 1824, as corporações de ofícios tinham “o privilégio de controlar o exercício de suas profissões e conceder diplomas que definiam quem poderia executá-las” (CORD, 2018, p. 2). Este fim do monopólio

⁹¹ “Mas, a irmandade, “conduzida pelo espírito de beneficência”, estipulava uma esmola especial para que o oficial mulato fosse aceito como irmão e, assim, pudesse ser examinado e abrir loja: enquanto os irmãos sem “qualidade repugnante” pagavam 2\$000 de taxa de exame, os mulatos ficavam obrigados à taxa de 19\$200, embora nem assim houvesse igualdade de direitos” (CUNHA, 1978: 61).

artesanal veio com a nova constituição, outorgada pelo Imperador Dom Pedro I em 25 de março de 1824. Algumas Irmandades, além desse controle, impunham normas rigorosas impedindo o acesso de indivíduos negros, inclusive, procurando o “branqueamento” de determinados ofícios (CUNHA, 1978, p. 60). Na Irmandade de São José do Rio de Janeiro, por exemplo, o compromisso de 1752 determinava que “Todo irmão em que se notar raça de mulato, mouro ou judeu, será expulso da Irmandade sem remissão alguma. O mesmo se estenderá de suas mulheres tendo qualquer sobreditas faltas” (CUNHA, 1978, p. 61).

Já em 1808, pouco tempo depois de se fixar em território brasileiro, o príncipe regente, através do alvará de 1º de abril, determina que “[...] daqui em diante seja lícito a qualquer dos meus vassallos, qualquer que seja o país em que habitam, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem excetuar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno, ou em grande, como entenderem que mais lhe convém [...]” (CUNHA, 1978, p. 63). Assim, o século XIX se caracteriza pela diminuição das funções sócio-econômicas e políticas das corporações, bem como das irmandades religiosas, junto aos ofícios (MARTINS, 2008, p. 11).

Como já sabemos, a Irmandade de Santa Cecília controlava o ofício musical. Com o fim do monopólio, outras possibilidades de formação musical surgem. Antes desse momento, as duas possibilidades formais de formação musical para os homens negros eram as irmandades e as bandas militares, como já mencionamos.

Assim, de modo geral, os principais formadores de músicos no século XIX são os conservatórios, as bandas de música, os professores particulares e os colégios. Tomando a trajetória de Cantuária como referência, poderemos inferir que, destas quatro formadoras de músicos, as mais acessíveis aos negros seriam as bandas de música e colégios. Obviamente levando em conta que estas duas também têm suas subdivisões. Quero dizer com isso que alguns colégios não permitiam homens negros, assim como algumas bandas. Quanto aos conservatórios, o primeiro que temos notícia em Pernambuco é o Conservatório Dramático de Pernambuco, fundado em 2 de dezembro de 1853, proposto ao presidente da província de Pernambuco pela diretoria do teatro de Santa Isabel (SILVA, 2006, p. 163). Sua inauguração se deu no dia 25 de março de 1854, no salão nobre do teatro. Como podemos perceber, trata-se de uma instituição ligada às classes sociais bem diferentes das que os negros em geral faziam parte.

Estejamos cientes de que, por mais que queiramos, nossa abordagem terá sempre suas limitações. Um dos fatores que colaboram com isto é o distanciamento temporal. Ainda assim, optamos por trazer alguns aspectos sobre a prática musical no Colégio dos Órfãos de Olinda. Acreditamos que, através de alguns aspectos, poderemos nos aproximar, ao menos um pouco mais, das possibilidades para a formação e produção musical disponíveis naquela altura. Obviamente temos que ter em mente que o colégio compreende apenas uma vertente desta produção. Sua inclusão neste trabalho se deve a pelo menos dois motivos: 1º - Foi o lugar de maior tempo de atuação de Cantuária; 2º - Foi um dos principais estabelecimentos pernambucanos de ensino musical na segunda metade do século XIX, sendo formador de músicos para orquestras e bandas.

5.1 O COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE OLINDA

“A benéfica instalação do colégio dos órfãos, deu lugar à criação de uma cadeira de música para a qual foram chamadas concorrentes em 22 de outubro de 1836, e do qual desistiram todos os pretendentes, porque apresentou-se o professor Thomaz da Cunha Lima Cantuária, que foi o nomeado com aplauso unânime. Já a este tempo o mesmo era célebre como perfeito músico e admirável compositor, sendo então irmão da irmandade de S. Cecília, da qual fazia parte desde 22 de novembro de 1822”⁹².

Aqui temos mais um fato na trajetória de Cantuária que nos chamou a atenção. O jornal não detalha os motivos que levaram os concorrentes a abandonar o concurso à cadeira do Colégio dos Órfãos de Olinda. Num primeiro momento, pode-se tencionar a achar que os méritos musicais de Cantuária poderiam ter intimados seus concorrentes e, ao que parece, o trecho do jornal aparenta esta inclinação ao mencionar termos como perfeito músico e admirável compositor. Porém, não percamos de vista que, assim como vimos na função do mestre de capela, favorecimento e até mesmo proteção política podem também terem sido fatores se não determinantes, ao menos colaboradores para essas desistências. Assim, eventos como este podem estar diretamente ligados ao posicionamento social dos indivíduos que, por conseguinte, podem se ligar às questões como hierarquia e privilégios. Elias (2001) nos informa sobre como um ato pode ganhar uma função simbólica de grande importância de acordo com a estrutura da sociedade na qual está inserida.

No séc. XIX, ainda segundo Elias, era a “profissão que determinava em primeiro lugar o comportamento dos indivíduos e sua relação mútua, era nela que

⁹² Diário de Pernambuco, edição 234, 1899, p. 2.

residia o centro das coerções exercidas pelas interdependências sociais sobre os homens singulares”. (ELIAS, 2001, p. 129). No caso citado, todos concorrentes teriam a mesma profissão, em princípio. Então, o que os diferenciavam? Mesmo sendo músicos, existia uma hierarquia entre os “mais importantes” e “menos importantes”. Estas questões são desenvolvidas socialmente. O fato de se ter uma mesma profissão não significa que os indivíduos teriam os mesmos privilégios e hierarquias sociais.

Se partirmos do princípio que temos uma amostra de vários indivíduos de uma mesma profissão, como o músico, seus valores sociais serão determinados por questões que não necessariamente estariam ligados à sua profissão. Assim, um professor de música pode ser visto como superior ao aluno, mesmo que ambos já exerçam o ofício, devido ao lugar social da figura de professor. O músico mais rico será visto como superior ao músico pobre. Da mesma forma o maestro em relação ao grupo orquestral, etc...

Em suma, os valores sociais podem estar atrelados muito mais a fatores externos à profissão do que questões inerentes a ela, como já sugerimos em outros tópicos deste trabalho. Desta forma, a desistência dos candidatos ao cargo de professor de música do Colégio dos Órfãos pode estar muito mais atrelada ao valor social de Cantuária do que seus dotes e conhecimentos musicais. Não queremos dizer com isso que Cantuária não conseguiu o cargo por meio dos seus méritos musicais. Apenas queremos evidenciar que outros fatores podem ter determinado sua vitória.

Fundado aos 16 de fevereiro de 1835⁹³, o Colégio dos Órfãos de Olinda foi criado pelo governo pernambucano com a finalidade de suprir a falta de escolas de formação profissionalizante, já que nesta altura, as corporações de ofício estavam oficialmente encerradas, como nos indica Cord:

“Desde 1824, a Constituição havia determinado o fim das corporações de ofício no Brasil. Com ela, oficialmente, os mestres artesãos perderam o privilégio de monopolizar o ensino de suas artes e controlar seus respectivos mercados. Dialogando com princípios liberais e experiências européias, o governo central pretendia criar processos escolarizantes de instrução das artes mecânicas e assumir o lugar das velhas formas do ensino artesanal.” (CORD, 2009, p. 3)

Na prática, porém, corporações como a Irmandade de Santa Cecília ainda controlavam o ofício musical por vários anos. Por isso, a proposta inicial do colégio era de ensinar ofícios como carpintaria, marcenaria e sapataria, para os órfãos ali residentes. Todavia, cerca de um ano depois é instituída a cadeira de música deste

⁹³ Jornal do Recife, edição 274, 1899, p. 1.

colégio. Não deixa de chamar a atenção o fato do governo querer coordenar esta questão, afinal, trata-se de uma forma de controle onde a instrução musical seria financiada e, portanto, regulada, pelo mesmo governo. Nascimento (2011) coloca isto da seguinte maneira:

A constituição do Colégio dos Órfãos de Santa Tereza atende ao desejo de efetivar assistência às crianças desvalidas e órfãs do sexo masculino da província. É válido inferir que sua criação está em consonância com um desejo de controle populacional. A instituição aparece como um estabelecimento filantrópico destinado a acolher e educar indivíduos, fazer deles sujeitos úteis a si e ao estado. Rapazes carentes de educação e formação em algum tipo de trabalho apareceriam como potencialmente perigosos, uma vez que poderiam estar destinados à vadiagem e, conseqüentemente, à desorganização da sociedade. (2011: 4)

Embora possa ser uma forma de controle da população por parte do governo, o Colégio dos Órfãos passa a ser uma possibilidade para a formação musical dos rapazes negros, além da possibilidade de ensino, como aconteceu com Cantuária.

Desta forma, estar apto ao preenchimento da cadeira de música do colégio poderia significar estar de acordo com o esperado pelo governo. Assim como no caso do mestre de capela, o aspirante ao ensino no Colégio dos Órfãos necessitaria de uma conduta considerada boa para a admissão. A carta de boa conduta de Cantuária, escrita para este fim, atesta-nos isso:

“Atesto que o senhor Thomas da Cunha Lima vive com muita decência pela arte de música e durante o tempo que dele tenho conhecimento sempre tem tido excelente conduta civil e moral, tendo prestado os pátrios serviços desde 1817, época em que se dedicou aos serviços de armas marchando para o Sul, de onde voltou com defeitos físicos que o inibem de prestar serviços violentos.”⁹⁴

Nesta altura, ser reconhecido como um artista sério compreendia a incumbência de cargos como este (ELIAS, 1994, p. 17-18). Para assumir tais postos e, devido à sua posição, inferir o comportamento, incluindo a maneira de se vestir e até na maneira de produzir música eram características obrigatórias para conseguir bom resultado (ibidem, p. 20).

Apesar de ser controlada pelo governo e de ser direcionada à órfãos, que se constituíam, na sua grande maioria, por rapazes pobres e negros, o Colégio dos Órfãos acaba também por se tornar um ambiente de distinção social, pelo menos no

⁹⁴ Trecho da carta de boa conduta, escrita pelo Tenente Coronel Antônio Carneiro Machado Rios em 2 de março de 1837. Manuscrito encontrado pelo musicólogo Sérgio Dias, no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP), e paleografado pelo historiador Wheldson Marques. A carta pode ser vista na íntegra no ANEXO A.

que diz respeito ao aprendizado musical. Não só o professor teria destaque social, mas também seus alunos. Devemos lembrar que, até meados do século, o aprendizado musical ainda era muito informal, como nos informa o trecho desta carta, escrita na Bahia, em 1840:

“O próprio aprendizado dos instrumentos era feito de maneira mais livre possível. Em suas reminiscências da cidade de Salvador de 1840, o médico luso-baiano Dr. José Francisco da Silva Lima [...] lembrava que os brasileiros “cultivavam a música, de orelha, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cujas gaitadas roquenhas atroavam os ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares.” (TINHORÃO, 2010, p. 171)

O termo charanga aqui é depreciativo. A ideia é que estes grupos tocavam de qualquer forma e desafinados. Portanto, ser integrante de um curso formal e bem visto diante da sociedade era, provavelmente, o que muitos queriam. Isto pode ser reforçado pelos muitos alunos de música e pelo destaque que a música teve no colégio neste período. Um dos jornais da época nos informa que, por volta de 1840, “Thomaz Cantuária preparava um grande número de músicos aptos, mestres, professores e amadores; chegando muito deles a altas posições como funcionários e estadistas, dos quais ainda alguns subsistem”⁹⁵. Muitos destes alunos formavam os corpos das orquestras constituídas para óperas e concertos, além das bandas militares e civis.

Neste período do colégio Cantuária, por passar a ter destaque como professor da instituição, é procurado para lições particulares⁹⁶. Além disso, é também neste período que ele escreve uma cartilha para ensino musical. Esta talvez seja uma das mais importantes contribuições de Cantuária para o ensino musical pernambucano, já que sua Arte de Música (como era chamada), chegou a ser vendida e utilizada por diversos professores⁹⁷ até as primeiras décadas do séc. XX, chegando à oitava edição.

Ao conseguir entrar como professor no Colégio dos Órfãos, Cantuária alcançou uma realidade buscada por muitos músicos daquele momento: a estabilidade financeira. Com um salário fixo, ele agora se encontrava numa posição relativamente melhor daqueles que não o tinha. Estabilidade conseguida com cerca de 37 anos: “Apresentando-se ao concurso aberto para preenchimento da cadeira de música vocal

⁹⁵ Diário de Pernambuco, 1899, edição 235, p. 2.

⁹⁶ Diário de Pernambuco, 1899, edição 234, p. 2.

⁹⁷ Jornal de Recife, edição 203, p. 1. O texto diz o seguinte: “Escreveu igualmente durante este tempo [tempo em que era professor no Colégio dos Órfãos] uma arte de música, pela qual a maioria dos professores ensinam”. Talvez seja exagero afirmar que a maioria usava.

e instrumental do Collegio dos Orphãos, foi plenamente aprovado, e nomeado por portaria de 17 de agosto de 1837, vencendo o ordenado de 600\$000 rs.” (COSTA, 1882, p. 783). Para termos uma ideia, seu salário era equiparável ao vigário geral do bispado⁹⁸.

Por um bom tempo o ensino musical no colégio chega a ocupar destaque na província pernambucana. Podemos perceber isto pelo relatório desta época:

No Colégio dos Órfãos dá-se a estes filhos adoptivos da Província a instrução elementar e se lhes ensina a música. Nesta arte muito deles se tem distinguido, o que se deve attribuir tanto a sua aptidão, como ao desvelo do Professor respectivo (RPPE, 1843: 15).

Alguns destes alunos que sobressaíram musicalmente tornaram-se instrumentistas profissionais, compositores, regentes e mestres de bandas. É o caso de Felipe Néri de Barcellos e seu irmão Trajano Felipe Néri de Barcellos, ambos trombonistas, regentes de bandas e compositores. Trajano inclusive foi mestre de capela e organista da Sé de Olinda, sucedendo Cantuária (SILVA, 2006, p. 209). Felipe foi regente e mestre de bandas. Sua composição “O Ataque do Riachuelo” se tornou um marco na história da Batalha Naval do Riachuelo, 1865, sobretudo pelo fato do mesmo ter morrido em combate durante a segunda Batalha de Tuiuti, em 3 de novembro de 1867 (SANTOS, 2015, p.116).

Na ocasião da visita de D. Pedro II a Recife, o coro de alunos do colégio teria se apresentado a este, segundo o periódico O Monitor das Famílias, numa edição especial, publicada relativamente a viagem de D. Pedro II à diversas províncias do Brasil, em 1859:

“[...] e daí para o convento de Santa Thereza, onde está estabelecido o collegio dos orphãos. Ali foi recebido com toda a solenidade pelos funcionários do estabelecimento. Nessa ocasião ouvia-se no côro da igreja uma música harmoniosa cantada pelos collegiaes, cujos rápidos progressos nessa arte são devidos ao seu habilíssimo professor, o Sr. Thomaz da Cunha Lima Cantuária.”⁹⁹

Diniz ainda faz um comentário acerca desta visita, dizendo que o Te Deum executado e elogiado pelo imperador como a melhor música ouvida, desde que tinha iniciado a viagem, provavelmente seria de Cantuária¹⁰⁰.

⁹⁸ Diário de Pernambuco, edição 80, 1838, p. 1.

⁹⁹ O Monitor das Famílias, edição 5, 1860, p. 52.

¹⁰⁰ Anotações do Pe. Jaime Diniz, “Um centenário humilde e esquecido”, localizada na pasta nº51 do Acervo Pe. Jaime Diniz da Biblioteca José Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife

Na segunda metade do século XIX, o colégio era um dos principais formadores musicais de Pernambuco, embora o colégio funcionasse sempre de forma precária. Próximo à aposentadoria do maestro Cantuária, o colégio já dava seus últimos suspiros. Em 1875 o colégio torna-se uma colônia agrícola, deixando as aulas de música apenas nas lembranças. Sua extinção pesou de tal modo na formação musical, que Euclides Fonseca chegou a afirmar que sua extinção contribuiu para o declínio da vida musical pernambucana (DELGADO, 1979, p. 55). Nas palavras do maestro Fonseca:

“A extinção do Colégio dos Órfãos, em Olinda – sementeira fecunda de músicos bem preparados na sua arte; a morte dos dois abnegados musicistas Thomaz Cantuária e Marcelino Cleto, poucos anos antes afastados das lutas pela arte; a falta sensível de um estabelecimento de educação musical que ao menos substituísse aquele colégio; o afastamento para outros Estados, de uma parte dos discípulos dos dois mestres, ao passo que a outra desapareceria, pouco a pouco, ceifada pela morte fixam, para mim, o começo dos aparentes progressos da música pernambucana e o declínio do verdadeiro esplendor atingido no fim do século 19.” (FONSECA, 1925, p. 104)

Após 25 anos de serviço Cantuária consegue, através de petição na assembleia provincial, sua aposentadoria. Nesta ocasião, Cantuária é mencionado como um professor de relevância nacional: “[...] cujos relevantes serviços prestados a este colégio são deles testemunha quase a nação inteira, porque rara é a província em que não existam ao menos um ou dois discípulos deste ínclito professor mestrando em diferentes corpos de música [...]”¹⁰¹.

Conseguir a aposentadoria certamente deve ter sido um feito comemorável para Cantuária, já que a previdência ainda era algo relativamente recente e que, nesta época, muitos terminavam suas vidas sem quaisquer perspectivas financeiras por terem suas petições negadas. Apesar disto, Cantuária morreu pobre, segundo o jornal da época, “na idade de 78 anos aos 4 de setembro de 1878, na sua cidade natal, à rua de São Bento, 160. Enterrou-se no cemitério público de Olinda em lugar não assinalado e ignorado”¹⁰².

Durante seu período no colégio, percebemos que este pode ter funcionado como um lugar de projeção social, já que foi neste período que Cantuária estabeleceu novas redes sociais, através do ensino particular e da criação da cartilha musical, desenvolvendo profissionalmente sua carreira musical. O Colégio dos Órfãos de Olinda serve-nos então como um exemplo de como um espaço de sociabilidade pode

¹⁰¹ Diário de Pernambuco, edição 143, 1862, p. 2.

¹⁰² Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3.

corroborar para uma ampliação da rede social individual, contribuindo também, tanto para uma promoção ocupacional, quanto para a mobilidade social.

6 CONCLUSÃO

Durante o período de pesquisas realizamos diversas visitas às instituições que poderiam, de alguma forma, trazer-nos mais informações acerca da trajetória de Cantuária. Além do acervo do Instituto Ricardo Brennand, pesquisamos por informações em algumas bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco, na Cúria Metropolitana do Recife, nos Arquivos Públicos de Recife e Olinda, no Iphan de Recife e Olinda, nas bibliotecas públicas de Recife e Olinda, na Biblioteca Nacional (através de email) e no acervo do Teatro de Santa Isabel. A falta de catalogação e registro em meios digitais foram os principais empecilhos para o levantamento de dados. Urge um aumento de pesquisas históricas e musicológicas em Pernambuco, especialmente relacionadas aos músicos pernambucanos dos séculos predecessores, e não apenas do XIX.

Cantuária nos deixou uma artinha para ensino musical que ainda não foi encontrada. Esta obra alcançou o séc. XX através de várias edições. O padre Jaime Diniz, em anotações pessoais, informa ter a 9ª edição, todavia, não a encontramos em seu acervo. Há também informações de uma biografia sobre cantuária escrita por seu aluno, no ano do seu falecimento:

“Acha-se no prelo do *Correio do Recife*, em mão do Sr. Dr. Collaço, a biographia de Thomaz da Cunha Lima Cantuária; os senhores assignantes e os que quiserem assignar podem dar suas contribuições ao Sr. Professor Trajano de Barcellos que dará por ordem do escritor recibo de quitação até a entrega do referido volume, condição sem a qual não se imprimirá a obra.”¹⁰³

Encontramos esta informação em alguns jornais da época, mas também a tal biografia ainda não foi encontrada por nós. Acreditamos que tanto a artinha quanto a biografia podem nos render informações relevantes e complementares ao que foi discutido neste trabalho, ampliando assim o debate acerca da mobilidade e possibilidades de atuação dos músicos negros em Pernambuco.

Como vimos no decorrer deste trabalho, Cantuária viveu “a tradição do artista pobre”¹⁰⁴, ao ponto de não ter condições de pagar os emolumentos cobrados pelo governo imperial para receber a comenda da Ordem de São Gregório, oferecido pela Santa Sé. Essa tradição, referida pelo jornal, o acompanhou até à morte. Ao ser

¹⁰³ Jornal do Recife, edição 240, 1878, p. 2.

¹⁰⁴ Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3.

enterrado num lugar “não assinalado”, ele nos mostra que, fora do âmbito musical, ele talvez não fosse tão importante assim diante dos seus círculos sociais.

Ao situar Cantuária temporal e geograficamente, percebemos que sua trajetória é semelhante a diversos músicos do seu tempo na América portuguesa e Brasil império. Sua singularidade se deve então ao fato deste circular em diferentes espaços de sociabilidade tendo posições de relativa liderança musical neste espaços, seja como mestre de bandas, juiz de irmandades, mestre de capela e professor. Assim, através da trajetória de um, tem-se um leque de possibilidades de atuação dos músicos no séc. XIX.

Por ser negro, e esta era uma característica bem comum daquela configuração social, sua trajetória nos ajudou, através das duas diferentes referências raciais à ele, a discutir os significados que os termos mulato e pardo tinham para o meio em que este vivia, e assim entender melhor seus usos pelos próprios agentes, atribuindo estes usos às questões mais profundas no âmbito social, e não apenas a um distanciamento do cativoiro.

Através da ideia de configuração social dada por Elias, pudemos interpretar a trajetória de Cantuária como parte do processo social no qual este estava inserido, entendendo que sociedade e indivíduo são elementos deste mesmo processo e, assim, não devem ser vistos como separados. Tendo o comportamento individual como parte substancial na abordagem elisiana, sua trajetória nos leva ao entendimento de que as atitudes individuais se adequavam de acordo com necessário para se obter êxito no meio social, inclusive com adequação das nomenclaturas raciais de forma conveniente, citadas acima. Da mesma forma, este mesmo comportamento funcionava como uma espécie de amoldamento da configuração social, tornando este processo como uma via de mão dupla.

Entendendo que esta configuração social se mostra, de certa forma, particular para cada sociedade estudada, pudemos observar que o conceito de autonomia artística, trazida por Elias, como uma realidade na Europa do início do séc. XIX, ainda não se efetivava em Pernambuco durante este mesmo século. Percebemos que uma das diferentes características da configuração estudada estaria no fato da produção musical ter como protagonistas os músicos negros, realidade na qual Cantuária se enquadrava, e que, colaborada por esta particularidade, a autonomia artística tardaria por ali chegar.

Por sinal, uma das conclusões que chegamos ao final deste trabalho, tomando a trajetória de Cantuária, é a de que as possibilidades de atuação e mobilidade social para os músicos negros eram semelhantes em toda a América portuguesa no séc. XIX, pelo menos foi o que percebemos durante esta pesquisa. Obviamente estamos considerando os outros trabalhos consultados durante o período de pesquisa. Desta forma, acreditamos que, ao estudar um pouco a trajetória de um músico negro pernambucano e constatarmos esta realidade comum do ofício musical, podemos inferir que o comportamento individual, revelado através do uso das nomenclaturas raciais, do modo de se vestir, e da música praticada era, apesar da sua complexidade, muito parecido nos músicos negros que buscariam na música uma forma de mobilidade social.

“[...] constituiu Cantuária, no seu tempo, expressão máxima da arte musical, tal a diversidade das suas composições magistrais que abrangem toda a categoria de música, desde Missa e “Te Deum” solenes e peças de orquestração, até óperas clássicas e canções profanas de indiscutível valor. Suas produções musicais eram largamente reconhecidas e apresentadas na corte.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Diário de Pernambuco, edição 56, 1967, p. 3.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 89-115, ago. 2017.

ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, V.I e V.II, 1967.

BARIANI, Edison. Indivíduo, sociedade e genialidade: Norbert Elias e o caso Mozart. Maringá: Revista Eletrônica Urutágua, n.8, 2005.

BARROS, José D’Assunção. *A Construção Social da Cor*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BECKER, Howard; FAULKNER, Robert. “Do you know...?": The jazz repertoire in action. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889. Vol 1. Dissertação (Mestrado em Música)*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2006.

BLANNING, Tim. “Cap. 1: Prestígio”. IN: *O triunfo da Música*. São Paulo: Companhia das letras. 2011.

BLINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889. Volume 1*. São Paulo: UNESP, Dissertação de mestrado, 2006.

BLUTEAU. D. Raphael. *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, etc*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721. 8 v.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. *Em Pauta*, v.11, n.16/17, p. 145-174, abr./nov. 2000.

CABRAL, Flávio José Gomes. “Ó pretos, nada de negócios de brancos!": Sociabilidades, cultura e participação política dos homens de cor no processo de fundação do Estado e da nação. In: CABRAL, Flávio José Gomes; COSTA, Robson. *História da escravidão em Pernambuco*. Recife: Universitária da UFPE, 2012.

CARDOSO, Adalberto. Escravidão e sociabilidade capitalista: Um ensaio sobre inércia social. São Paulo: CEBRAP - Novos Estudos, nº 80, p. 71-88, 2008.

CARDOSO, André. A música na corte de D. João VI. São Paulo: Martins, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASCUDO, Luis da Camara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. Capítulo 1, p.35-76. ISBN: 978-85-7939-020-3. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTILHO, Celso. “Ao teatro, pelos cativos!”: uma história política da abolição no Recife. In: CABRAL, Flávio José Gomes; COSTA, Robson. História da escravidão em Pernambuco. Recife: Universitária da UFPE, 2012.

CASTILHO, Celso; COWLING, Camillia. Bancando a liberdade, popularizando a política: abolicionismo e fundos locais de emancipação na década de 1880 no Brasil. Salvador: Afro-Ásia, nº 47, 2013, p. 161-197.

CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa : Ed. DIFEL, 1988.

COELHO, Eduardo Lara. Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros – São João del-Rei, século XIX. 2011. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2011.

CORD, Marcelo Mac. Andaimos, casacas, tijolos e livros: uma associação de artífices no Recife, 1836 – 1880. São Paulo: Tese (Doutorado em História), UNICAMP, 2009.

_____. Artífices de cor do Recife: dos privilégios corporativos À tentativa de controle da escolarização dos ofícios – décadas de 1840 e 1850. Clio: Revista de pesquisa histórica, n.28.1, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

COSTA, André Oliveira. Norbert Elias e a configuração: um conceito interdisciplinar. Configurações, v.19, p.34-48, 2017.

COSTA, F.A. Pereira da. Dicionário Biográfico de Pernambucanos Célebres. Recife: Typographia Universal, 1882.

_____. Anais Pernambucanos. Recife: FUNDARPE, Edição comemorativa do 10º aniversário da Fundarpe, 1983, 10 vols.

COSTA, Valeria Gomes. Liberdade e racialização no Recife Oitocentista. XVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.

COUTO, Domingos Loreto de. Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco. Recife: Fundação Cultural do Recife, 1981.

CUNHA, Luiz Antônio. Aspectos sociais da aprendizagem de ofícios manufatureiros no Brasil colônia. Rio de Janeiro: Revista Forum, 2(4), p. 31-65, 1978.

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica através do Brasil. São, Paulo: Martins. tomo 1, V. 2, 1940.

DELGADO, Luiz. O Convento de Santa Tereza em Olinda. Recife: Ed. Ilustrada, 1979.

DINIZ, Jaime C. Músicos Pernambucanos do Passado. I, II e III tomos. Recife: Universitária da UFPE, 1969, 1971, 1980.

_____. Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1986.

ELIAS, Norbert. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

_____. Introdução à Sociologia. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. O processo civilizador – Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. Sociedade de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

ELLMERICH, Luis. História da dança. 4. Ed. São Paulo: Nacional, 1987.

ELLMERICH, Luis; PINTO, Clarice. Manual do balé. 2. Ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1972.

FERREIRA, Carlos Alberto Dias. Francisco Paulo de Almeida - Barão de Guaraciaba: Inserção de um negro nas atividades econômicas, sociais e políticas do Brasil no século XIX. ANPUH – XXV Simpósio nacional de história. Fortaleza, 2009.

FIGUEIREDO, Edson. O talento musical: uma investigação em três músicos brasileiros do período colonial. Anais VI Fórum de pesquisa científica em arte – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009.

FONSECA, Euclides. Um século de vida musical em Pernambuco. In: Livro do Nordeste. Recife: Oficina do Diário de Pernambuco, 1925, p.102-105.

FRASSON, Antonio Carlos. A CONFIGURAÇÃO "SOCIEDADE" : numa ótica de Norbert Elias. In IV Simpósio Internacional Processo Civilizador, 2001, Assis – SP. História, Educação e Cultura. Assis – SP : UNESP, v.1, p. 107-202, 2001

GARSON, Marcelo. et al. Apresentação: Autonomia e heteronomia no estudo das trajetórias artísticas e intelectuais. Tempo social, revista de sociologia da USP, v. 32, n. 2, maio-agosto, 2020.

GONSALVES, Elisa Pereira. O Conceito e configuração social em Norbert Elias– Espaço Social de ambivalência?. VII Simpósio Internacional Processo Civilizador: história, civilização e educação, Piracicaba-SP, 2003.

GUEDES, Roberto. De ex-escravo a elite escravista: a trajetória de ascensão social do pardo alferes Joaquim Barbosa Neves (Porto Feliz, São Paulo, Século XIX). In: FRAGOSO, João Luis Ribeiro; ALMEIDA, Carla Maria de Carvalho; SAMPAIO, Antonio Carlos Juca de. Conquistadores e negociantes: Histórias de elites no Antigo Regime nos trópicos. América lusa, séculos XVI a XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. Egressos do cativo: trabalho, família aliança e mobilidade social: (Porto Feliz, São Paulo, c.1798 – c.1850). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

HOFBAUER, Andreas. Conceito de “raça” e ideário do “branqueamento” no século XIX – bases ideológicas do racismo brasileiro. Teoria e Pesquisa, São Carlos, v. 42-43, p. 63-110, 2003.

HUNGER, Dagmar; ROSSI, Fernanda; SOUZA NETO, Samuel de. A teoria de Norbert Elias: uma análise do ser professor. São Paulo: Educação e pesquisa, v. 37, n.4, p. 697-710, 2011.

KERR, Dorotéa. Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo. Annablume, 2001.

KLEIN, Herbert S. The colored freemen in brazilian slavery society. Journal of Social History, v. 3, n. 1, 1969.

KOSTER, Henry. Viagens ao nordeste do Brasil. 11ª Edição. Recife: Massangana, 2002.

_____. Viagens ao Nordeste do Brasil. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942.

LARA, Silvia. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEONI, Aldo Luiz et al. Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII. 2007.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. Revista Brasileira de Música – Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro – v. 23/2 – 2010, p. 95 – 119.

LIMA, Ivana S. Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. O piano mestiço: composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas. Dissertação de mestrado. Campinas, SP, 2005.

MARQUES, Letícia Rosa. Entre cor e hierarquia: apontamentos sobre ascensão social de mulatos e a carreira militar no Brasil da primeira metade do século XIX. Estudios Historicos – Año V - Nº 11 – ISSN: 1688 – 5317. Uruguay, 2013.

_____. O maestro Joaquim José de Mendanha: Música, devoção e mobilidade social na trajetória de um pardo no Brasil oitocentista. Tese (doutorado em história). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017.

MARTINS, Mônica. Entre a Cruz e o Capital: a decadência das corporações de ofícios após a chegada da família real (1808-1824). Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2008.

MATTOS, Cleofe Person de. José Mauricio Nunes Garcia - Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do livro, 1997.

MATTOS, Hebe Maria. Das cores do silêncio: os significados de liberdade no Sudeste escravista, Brasil século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. Artistas e artífices a serviço das irmandades religiosas do Recife nos séculos XVIII e XIX. Porto: CEPESE – Centro de estudos da população, economia e sociedade, 2010.

MOURA, Vera Lúcia Braga de. Pequenos Aprendizes: assistência à infância desvalida em Pernambuco no século XIX. Recife: UFPE, 2003. Dissertação de mestrado em História.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral; BARROS, Gabriel Navarro. Crias do abandono, filhos da ordem. Assistência, poder e resistência no colégio dos órfãos de Pernambuco (1835 A 1875). *Clio-Revista de Pesquisa Histórica* (ISSN 0102-9487), n. 28.1, 2011.

NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. Desde o soar dos clarins ao percutir dos instrumentos nativos do congo: a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. *Faces da História*, Assis-SP, v.4, n.2, p. 165-180, Jun.-Dez., 2017.

ORBINO, N. P.; DUPRAT, R. O estanco da música no Brasil colonial. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, v. 4, 1968.

PAIVA, Eduardo França. Dar nome ao novo: uma história lexical das Américas portuguesa e espanhola, entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho). 2012. Tese (Professor Titular História do Brasil) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PEREIRA, Mayra C. A Circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro - do período colonial ao final do primeiro reinado. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2013.

PESSOA, Raimundo A. S. Gente sem sorte: Os mulatos no Brasil colonial. São Paulo: Tese de Doutorado, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella. IN: Usos Marieta de Moraes Ferreira y Janaína Amado. *Usos & abusos de la História Oral*. Cap. 8. Fundação Getulio Vargas. Brasil. 1998. pp. 103-130.

PRIORE, Mary Del. Histórias da gente brasileira: volume 2: Império. São Paulo: LeYa, 2016.

RAMOS, José de Nicodemos Alves. Casarão de Simplício Dias. In: _____ (Org.). *Parnaíba de A a Z: guia afetivo*. Brasília: Multicultural Arte e Comunicação, 2008, p.78.

REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *Tempo*, v. 2, n. 3, p. 7-33, 1996.

REVEL, Jacques. A história do rés-do-chão. (Prefácio). In: LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RUSSELL-WOOD. A. J. R. Escravos e libertos no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SANTOS, Anderson R. S. C. A Batalha Naval do Riachuelo por Felipe Néri de Barcellos: música, ofício e glória na composição de um voluntário da pátria. *Revista Navigator*. Rio de Janeiro. v.11, n.21, p.111-118, 2015.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Unesp, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SETTE, Mario. *Arruar, história pitoresca do Recife antigo*. 3 ed. Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

SILVA, Cinthia Fernanda Barbosa da. *O ofício do músico em Recife: a trajetória histórica da irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-89)*. Dissertação (Mestrado em história), Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

SILVA, José Amaro dos Santos. *De música e músicos: biografias, teorias, histórias, críticas--*. Editora Universitária UFPE, 2011.

_____. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Universitária da UFPE, 2006.

SILVA, José Sergival. *A música nordestina, brasileira*. *Revista da Academia Sergipana de Letras - ISSN 2594-5386*, n. 39, p. 67-74, 2011.

SOARES, Luiz Carlos. *Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n. 16, p. 107-142. 1988.

SOUZA, Adriana Barreto. *A Serviço de Sua Majestade: a tradição militar portuguesa na composição do generalato brasileiro (1837-50)*. In: *Nova história militar brasileira*. CASTRO, Celso; IZECKSON, Vitor; KRAAY, Hendrik. Rio de Janeiro: EDITORA FGV, 2004, p. 159-178.

SOUZA, Fernando Prestes; LIMA, Priscila. *Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX)*. *Revista Vernáculo*, v. 1, n. 19/20, 2007.

SOUZA, Laura de Mello e Souza. *Opulência e Miséria das Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro. Volume I: Séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. O Rasga: Uma dança negro-portuguesa. Editora 34, 2006.

TOLLENARE, Louis François de. Notas dominicaes. Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817 e 1818. Recife: Jornal do Recife, 1905.

VILHENA, Luís dos Santos. A Bahia no século XVIII. Notas e comentários de Braz do Amaral. Salvador: Editora Itapuã, 1969.

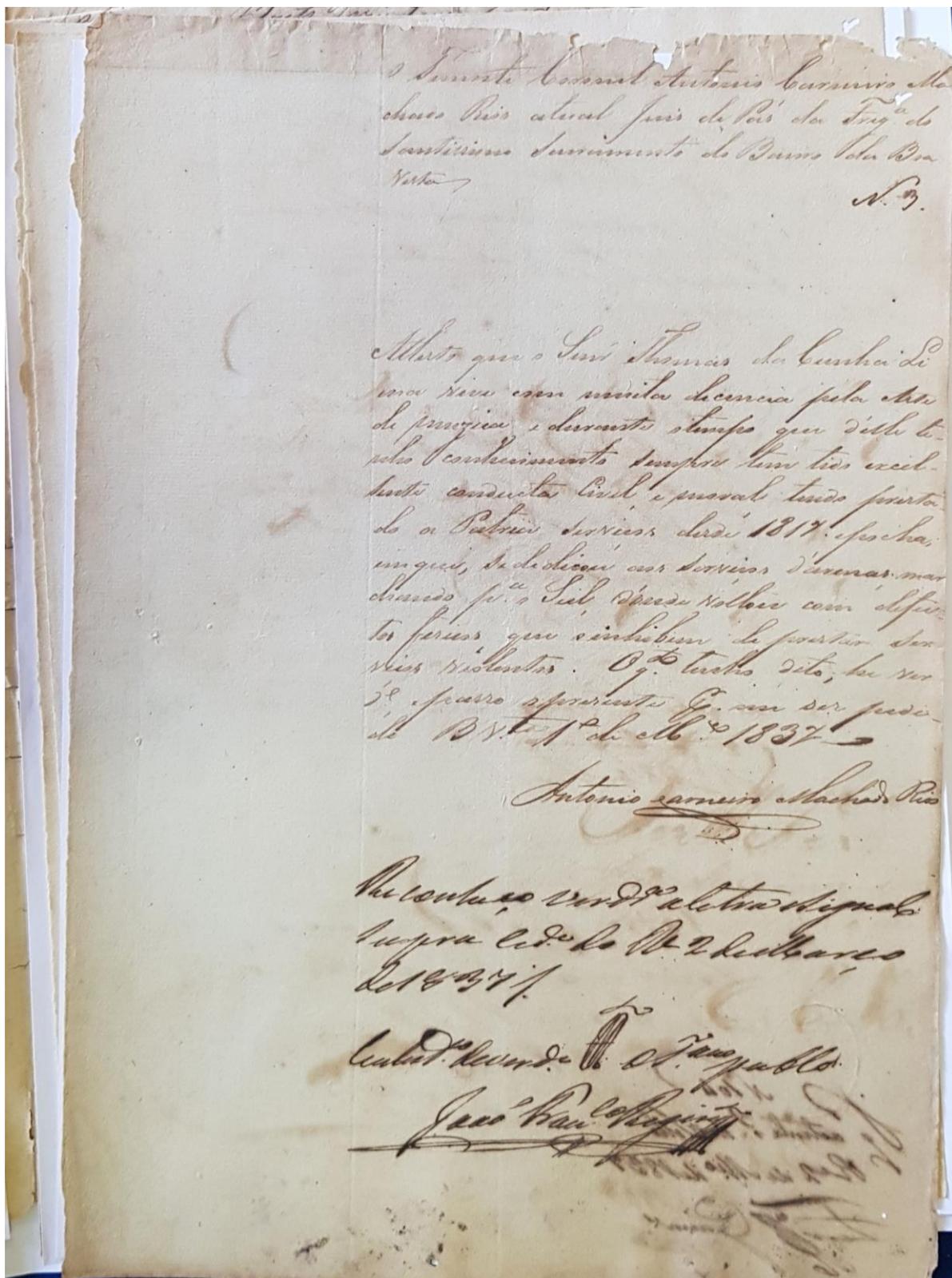
ZORZAL, Ricieri Carlini; FERREIRA, Ana Neuza Araújo. O ensino de música no nordeste brasileiro: notas históricas e desafios atuais. Rev. bras. hist. educ., Maringá-PR, v. 16, n. 4 (43), 2016, p. 155-189.

FONTES DOCUMENTAIS

RPPE - Relatório da Província de Pernambuco. (1843). Acessado em: <http://www-apps.crl.edu/brazil/provincial/pernambuco>

ANEXO A – UMA DAS VÁRIAS CARTAS DE RECOMENDAÇÃO PARA A APRESENTAÇÃO DE CANTUÁRIA AO CONCURSO DO COLÉGIO DOS ÓRFÃOS.

Escrita pelo Tenente Coronel Antônio Carneiro Machado Rios, em 2 de março de 1837. Material encontrado e gentilmente cedido pelo musicólogo Sérgio Dias.



de Septiembre, pasado a presente
 uno en primero de Septiembre
 cinco sets cueros, edo. usre. de go
 a parte de una costumbre, una
 quince de Septiembre cinco
 sets cueros, edo. usre. Pasado
 a cuenta de un primero
 de Septiembre cinco sets cueros
 de quince Pasado a Norte
 de Mayo en primero de
 Septiembre cinco sets cueros
 cinco cueros, ca. Nueve en
 primero de Abril cinco
 sets cueros, cinco usre, nada
 usre, cinco o sus referidos
 a parte, agra usre, son
 parte de soldo usre de
 Refranca the deposito de
 Nueve de corante años, edo.
 Saldos cueros, rubis o cinco
 cinco sets cueros, edo. usre,
 a Abril sets cueros, cinco usre
 cinco usre, Luis de Bar
 rina, para que cuente nada
 de pagar a presento
 una que a parte de
 con o sus de usre
 de Septiembre, cuatro de
 primero de Agosto de usre
 saldos usre de Nueve
 cinco sets cueros, cinco usre
 cinco de usre usre usre