

Rodrigo Teodoro de Paula

**Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827)
Reflexões para o estudo da memória sonora na festa**

Belo Horizonte

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

junho de 2006

Rodrigo Teodoro de Paula

**Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827)
Reflexões para o estudo da memória sonora na festa**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais

Orientadora: Prof. Dra. Rosângela Pereira de Tugny.

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
junho de 2006



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
e-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3499-4703 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida pelo aluno Rodrigo Teodoro de Paula em 30 de junho de 2006 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Rosângela Pereira
ORIENTADOR/UFMG

Prof. Dr. Marco Antônio Silveira
UFOP

Prof. Dr. Paulo Castagna
UNESP

Agradecimentos

A minha orientadora prof. Rosângela de Tugny, ao musicólogo Paulo Castagna e ao historiador Marco Antônio Silveira. Aos meus pais e amigos e todos aqueles que me apoiaram e possibilitaram a realização desta pesquisa.

Resumo

Este estudo visa refletir sobre uma memória que se formou através de uma prática ritual, definindo comportamentos a uma coletividade e promovendo em seus portadores a formação de uma mentalidade que se fundamentou na tradição religiosa portuguesa.

As cerimônias fúnebres brasileiras, durante o antigo regime, seguiram o modelo persuasivo comum às festas barrocas, apresentando, através de suas regras e normas, um complexo sistema de representações. A partir do contato com textos sobre as festas brasileiras, chama atenção a falta de uma discussão verticalizada sobre o aspecto sonoro.

O início da pesquisa se deu a partir do que se produziu musicalmente no Brasil, e mais especificamente em Minas Gerais, durante a idade do ouro, onde se constatou um significativo número de obras destinadas a eventos funerários. Entender a função ritual daquelas obras conduziu-nos ao estudo sobre a sonoridade da festa fúnebre relacionando-a com as práticas sociais em que elas estavam inseridas.

Destacou-se, neste momento, a obra fúnebre do compositor mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), principalmente um ofício de defuntos que se tornou muito popular durante os séculos XIX e XX em várias cidades de Minas Gerais chegando até a São Paulo. O ofício ficou conhecido com o nome de *Ofício das Violetas*, pela peculiaridade de utilizar, em seu instrumental, violas (violetas como se diz até hoje em Portugal) no lugar dos violinos. Para as exéquias

da Imperatriz Leopoldina em 1827, obrigatoriamente realizadas pelas Câmaras das principais cidades mineiras, foi executado, em Caeté, um ofício fúnebre de Lobo de Mesquita, o que incentivou o estudo das exéquias reais onde foram constatadas obras dedicadas às solenes cerimônias por expressivos compositores mineiros.

Por fim, assim como os aspectos visuais da festa foram tão discutidos por vários teóricos, surgiu a necessidade de entender como a memória sonora é construída e aplicada nas mesmas festividades, relacionando-os com as formas de apropriação e as atitudes de morte durante o período colonial.

Palavra-chave: Minas Gerais – Música – Período colonial, 1500-1822. - Mesquita, José Joaquim Emérico Lobo de - Música fúnebre.

Abstract

The main purpose of the present study is thus to reflect about the memory that was formed through a ritual practice, defining behaviors to a collectivity and promoting in its bearers, a new mentality, founded in the Portuguese religious tradition.

The Brazilian funeral ceremonies during the old regime followed the persuasive model common in baroque celebrations, presenting through its rules and norms, a complex system of performances. Notwithstanding the contribution of several studies about ritual celebrations in Brazil, until now, no discussion about the sound aspect during the celebrations has been attempted.

Considerable time was spent in the analysis of the musical material produced in Brazil, most specifically in Minas Gerais, during the Gold Century. In my own research I was able to identify a significant number of musical examples composed for funeral rites. Understanding the rituals in these musical works led me to develop a research about the sonority in the funeral rite, relating it to the social practices in which they were inserted.

A very special musical piece came to light then; the funeral music by Joaquim Jose Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805). This particular piece became very popular during the 19th and 20th centuries all around Minas Gerais and Sao Paulo. It was known as the “Oficio das Violetas”. Oficio means the prayer to dead souls and violets in this case referred to the orchestration of the piece, which used violas (violetas in Portugal) instead of the violins.

The fact that this work was probably performed for the funeral rites of the Empress Leopoldina, encouraged me to develop a specific study about the royal funeral rites, where I was fortunate to find a significant number of works dedicated to the solemn ceremonies composed by important local musicians.

Despite of the fact that several theoreticals have discussed the visual aspects of the celebrations, there was a need to understand how the sound memory was built and applied in these festivities relating them with to the forms of appropriation and the attitudes of death during the colonial period.

Key word: - Minas Gerais- Music – 1500 -1822 - Mesquita, José Emerico Lobo de. .

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo I. A Sociedade Mineira e Festas.....	22
1.1-A Festa.....	35
1.2-As Festas luso -brasileiras.....	40
1.3-A Festa Fúnebre.....	51
Capítulo II. As Exéquias Reais.....	59
2.1-As Exéquias de D. João V –1750.....	63
2.2-As exéquias da Infanta Maria Corotéia.....	69
2.3-As Exéquias de D. José I – 1777.....	71
2.4-As Exéquias de D. Pedro III – 1783 e do Príncipe D. José – 1788.....	74
2.5-As Exéquias de D. Maria I –1816.....	78
2.6-As Exéquias da Imperatriz Leopoldina –1826.....	81
Capítulo III Liturgia dos Defuntos.....	84
3.1- Extrema Unção.....	91
3.2- Encomendação Paralitúrgica de Adultos (memento).....	94
3.3- Exéquias (Funeral ou Ofício de Sepultura).....	96
3.4-Officium Defunctorum (Matinas Laudes e Vésperas).....	99
3.5-Missas de Réquiem.....	106
3.6-Absolvição (Encomendação litúrgica .de adultos) e cinco Absolvições (destinadas às exéquias solenes).....	111
3.7-Ofício de Sepultura de Crianças (Encomendação Litúrgica de anjinhos).....	113
Capítulo IV. Memória Sonora.....	123
4.1- A Quebra de Escudos.....	130
4.2- Os Sinos e suas linguagens.....	133
4.3-A Obra Fúnebre de Lobo de Mesquita.....	140
4.4-O Ofício das Violetas.....	145
Conclusão.....	147
Fontes primárias.....	149
Manuscritos musicais.....	149
Bibliografia geral.....	150

A música, segundo Platão, compõe o espírito para seguir as virtudes, instrui o ânimo para a consonância da vida, regula as medidas para o governo da República: diz Santo Agostinho que favorece as ciências, renovando as forças do entendimento para o estudo.

Nuno Marques Pereira. (século XVIII)

Introdução

A partir da década de quarenta, o musicólogo Francisco Curt Lange iniciava na América Latina e mais especificamente no Brasil, uma importante pesquisa sobre a atividade musical durante a época colonial. A mesma pesquisa se tornou referência para os estudos musicológicos, além de contribuir com os trabalhos de historiadores que se dedicavam ao mesmo período. Os documentos analisados (partituras, livros de receitas e despesas e de óbitos, petições, registro de viajantes, etc), continham registrados nomes de músicos que atuaram nos séculos XVIII e XIX, principalmente em atividades promovidas pelas Câmaras das vilas e pelas irmandades religiosas. O vínculo destes profissionais com tais entidades ofereceu ferramentas, através de um importante registro burocrático, para a pesquisa musicológica brasileira três séculos depois.

O trabalho de Curt Lange inaugura os estudos sobre o que foi produzido musicalmente durante os séculos XVIII e XIX no Brasil, sendo Minas Gerais a região onde o musicólogo encontrou uma intensa atividade musical, produzida quase que exclusivamente por mulatos, seguindo como pista a idéia de que se as artes visuais ofereciam um conjunto artístico de já reconhecido valor histórico, o que foi produzido musicalmente deveria ter acompanhado a mesma tendência¹.

O historiador Peter Burke também faria a mesma observação reconhecendo o modelo persuasivo tão praticado durante o período barroco: “teria sido estranho, se o apelo aos olhos não viesse acompanhado de apelos aos

¹ LANGE. 1979. p 21.

ouvidos². A publicação de partituras em 1951, com obras de compositores mineiros³, pela Universidade de Cuyo na Argentina, projetou a música mineira internacionalmente despertando o interesse de musicólogos europeus. Começaram, então, a estabelecer relações entre o estilo composicional dos mulatos mineiros e a música produzida na Europa no mesmo período.⁴

A publicação dos *Tractus do Sábado Santo* (1783), de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), por Curt Lange, em 1979, e do *Tercio* (1783), também do mesmo compositor, publicada pela FUNART por Maria da Conceição Rezende, com estímulo da FUNARTE, em 1985, demonstra a pesquisa desse repertório por outros musicólogos, recuperando obras para a execução e gravação da chamada música colonial brasileira. O conjunto de partituras da FUNART, a publicação pela EDUSP de obras mineiras pela equipe de Régis Duprat⁵ e do Catálogo de Obras *Música Sacra Mineira*, organizado por José Maria Neves, disponibilizaram, ainda que em meios muito restritos, a música produzida por mulatos em Minas nos séculos XVIII e XIX. Em 1992 A música antiga brasileira ganha um festival⁶ dedicado exclusivamente a ela, na cidade de Juiz de Fora, promovido pelo Centro Cultural Pró Musica, o que possibilitou a união da

² Citado por Maurício Monteiro in. Encarte do CD A música na festa.

³ Entre as obras publicadas destaca-se a antífona *Salve Regina* de Lobo de Mesquita, bastante executada por grupos brasileiros e estrangeiros.

⁴ A execução da *Missa em Fá maior* em Bucarest rendeu uma observação do presidente da Academia dos Compositores da Romênia que comparou o compositor mineiro ao austríaco Michael Haydn, irmão de Joseph Haydn. In MOURÃO, 1990.

⁵ Uma equipe formada por Paulo Augusto Soares, Edílson de Lima, Mary Ângela Biason, Maria Alice Volpe, Geraldo Teodoro de Almeida, Cláudia Aparecida Polastre, Lenita Waldige Nogueira, Álvaro Carlini, Sérgio Freddi Jr. e Rogério Duprat, sob coordenação de Régis Duprat, publicou em 1999 o *Música Sacra Paulista*, com obras do compositor André da Silva Gomes e outros compositores atuantes em São Paulo entre os séculos XVIII e XIX. Cf. DUPRAT, 1999.

⁶ O Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora está na sua 17ª edição.

pesquisa musicológica com a performance musical. Alguns grupos se dedicaram, a partir daí, a executar o repertório brasileiro produzido principalmente a partir da segunda metade do século XVIII. O contato com o repertório europeu do período barroco e com os estudos interpretativos originado das publicações de autores como Nicolaus Harnoncourt e Thurston Dart, tratados de época e das gravações de grupos especializados europeus a partir da década de 1980, forneceu aos músicos no Brasil, subsídios para aplicar a prática interpretativa, já consolidada na música europeia, no repertório brasileiro. Enquanto europeus e americanos, através de publicações sobre a musicologia, suas definições e ramificações, demonstravam uma já avançada e estruturada pesquisa⁷, no Brasil, os pesquisadores que se debruçaram nos registros musicais setecentistas encontrariam à frente um difícil caminho.

Manuel Carlos de Brito apresenta, em artigo publicado na *Revista Musical da Venezuela* intitulado “El Resgate de la Música del Período Colonial: uma perspectiva luso-brasileira” (1997), um panorama da pesquisa musicológica no Brasil e em Portugal, destacando os trabalhos de Régis Duprat e Paulo Castagna. Segundo o autor, a musicologia como uma disciplina científica nos dois países além de ser recente, apresentaria uma necessidade de relacionar documentos históricos entre eles, pela existência de uma história musical comum que durou mais de

⁷ Vale lembrar a publicação de Joseph Kerman (1985) sobre a musicologia europeia e americana e o texto de Bruno Nettl (1999) *The Institutionalization of musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist* onde afirma: *Ao longo do último século, musicologia, amplamente na América do Norte e Europa, tem desenvolvido um formato único e uma estrutura característica em sua aproximação ao seu objeto, na sua relação social com o mundo da música e com o mundo acadêmico, e na sua organização interna. Estes conteúdos resultam dos contextos cultural e histórico nos quais a musicologia cresceu enquanto se desenvolvia de um campo para uma disciplina madura.* In COOK Nicholas, MARK Everist. 1999. pg. 288.

trezentos anos. Brito ressalta a falta de uma publicação sobre a história da música no Brasil que tratasse o período colonial de maneira satisfatória:

Carecemos en realidade de una Historia de la Música Brasileña del período colonial que articule com claridad y de una perspectiva de lo que ya se sabe sobre los compositores y sus obras, con lo que es posible igualmente saber sobre la historia de las instituciones musicales, sobre el próprio destino y difusión de las obras musicales, su circulación y recepción y su encuadramiento estilístico en la música europea contemporánea, etc.⁸

As relações musicais luso-brasileiras apontariam as influências de compositores italianos e portugueses estabelecendo definitivamente o caminho para se entender, por exemplo, aspectos estilísticos. Rui Vieira Nery, assim esclarece:

O problema da classificação estilística a adoptar [sic] para as práticas musicais luso-brasileiras do século XVIII e inícios do XIX não pode ser visto sob a óptica de aplicação automática de categorias e conceitos puramente musicais, extraídos do repertório alemão e italiano do mesmo período, como se estivéssemos perante uma evolução pré-determinada cuja vanguarda seria representada pelos mestres europeus e em relação à qual os músicos e as músicas luso-brasileiros devessem ser classificados como meras etapas intermédias de um desenvolvimento com metas inalcançáveis para eles.⁹

Nery alerta a equivocada tendência em comparar a música mineira, assim como a produzida na Sé de Évora, com os modelos musicais da Escola de Mannheim¹⁰. A mediação portuguesa já era responsável por apropriar modelos principalmente italianos e transmitir suas influências ao que se produziu no Brasil até a vinda da família Real. As convenções formais do Barroco foram modificadas

⁸ BRITO, 1997, pg 140.

⁹ NERY, 2002. pg 14.

¹⁰ Curt Lange no início de sua pesquisa afirmaria: Os criadores mineiros não surgiram de uma longínqua tradição; serviram-lhes de modelo as obras dos colegas da Europa, mormemente o estilo que podia circunscrever-se entre Viena, Praga, Munique, Salzburgo e Innsbruck, com certa dose itálica. LANGE, 1979. pg .

em Portugal e no Brasil pelo gosto musical local, que se viu marcado pelas manifestações de um estilo pré-clássico presente ao mesmo tempo nas obras de compositores napolitanos e vienenses.¹¹

Uma nova geração de pesquisadores brasileiros, quase sempre partindo de acervos documentais em cidades históricas, possibilitou o desenvolvimento de métodos modernos de classificação, catalogação e edição musical.¹² Uma equipe coordenada por Paulo Castagna, publicou a partir de 2001, nove volumes temáticos contendo 51 obras presentes no acervo do Museu da Música de Mariana dentro projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras¹³. Além da publicação, cada volume possui um CD com diferentes estilos interpretativos por grupos mineiros, cariocas e paulistas. O trabalho foi digitalizado e disponibilizado virtualmente demonstrando um grande avanço da musicologia brasileira e projetando a necessidade de se investir ainda mais em acervos que ainda aguardam tratamento.

Em 2000, trabalhando como bolsista no laboratório de musicologia da Escola de Música da UFMG, sob coordenação da professora Rosângela de Tugny, tivemos acesso aos microfimes do catálogo *O ciclo do ouro* (1978), publicado pela Xerox do Brasil e pela PUC do Rio de Janeiro, contendo manuscritos musicais e outros documentos históricos de acervos mineiros e cariocas. Também no mesmo

¹¹ Idem 9.

¹² André Guerra em sua dissertação de mestrado discute sobre o tratamento da informação em acervos históricos. Ver GUERRA, André. O tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. Dissertação apresentada na Faculdade de Biblioteconomia da UFMG. Belo Horizonte. 2000. Paulo Castagna apresenta níveis de organização musical em sua Tese de Doutorado. Cf. CASTAGNA. 2000.

¹³ Formava a equipe do projeto: Aluizio José Viegas, André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo, Fernando Binder, Marcelo Campos Hazan, Maria Tereza Gonçalves Pereira, Maira José Ferro de Sousa, Clóvis de André, Francisco de Assis Gonzaga e Vladimir Agostini Cerqueira.

laboratório acessamos aos microfimes do acervo existente em Santa Luzia organizado pelo professor Carlos Kater. A disponibilidade em catálogo digital do acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos¹⁴, trabalho pioneiro de Márcio Miranda, despertou-nos a curiosidade na primeira página:

Este é um catálogo musical pioneiro no Brasil. Assim, faço minhas as palavras de um copista, gravadas em um Responsório Fúnebre deste acervo: "Acabado a 20 de mço. de 1866, se axar defeito faça melhor / Amaral".¹⁵ (grifo nosso)

Através da atrevida frase, deparamo-nos com uma interessante estatística: a freqüente ocorrência de obras fúnebres compostas por compositores brasileiros dos séc. XVIII e XIX, como parte das cerimônias coloniais que seguiam a tradição religiosa portuguesa. Analisando uma cópia do manuscrito *Memento mei Deus a quatro para Vozes e Baxo* (1805) obra anônima¹⁶ presente no acervo da cidade de Santa Luzia, contando com a ajuda do musicólogo André Guerra, identificamos no verso da parte do baixo (vocal), o responsório *Subvenite*, também utilizado em *encomendações*, porém, independente do *memento*. Surgiu, neste momento, a necessidade de identificar a sua funcionalidade litúrgica e reconstituir o contexto histórico em que eram realizadas cerimônias fúnebres. A investigação de como a música, sobretudo em Minas Gerais, atuou funcionalmente nessas cerimônias que reuniam dor, luxo, diversão e diferentes maneiras de relacionamento com a morte, tornou-se o foco da pesquisa. Os resultados desta primeira fase foram

¹⁴ Catálogo de Manuscritos Musicais presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos. Org. Márcio Miranda. 1ª edição (em CD-ROM): Belo Horizonte, 08 de agosto de 1999. Disponível na internet desde 01 de dezembro de 1999.

¹⁵ idem.

¹⁶ Carlos Kater atribui a obra a Manoel Joaquim Moreira (?). Encarte do CD *Dominica In Palmis, Office, passion et messe pour lê dimanche des rameaux*. Choeur Henri Duparc e Ensemble Musica Antiqua. Direction Jean Paul Salanne. Harmonia Mundi Distribution. 1999

apresentados e publicados no XIII Encontro Nacional da ANPPOM¹⁷ em 2001. A pesquisa incentivou também a criação do grupo *Capella Brasilica*, dedicado à interpretação historicamente informada¹⁸ de obras brasileiras do período colonial o que possibilitou introduzir os dados da pesquisa na performance musical.

O interesse pela obra fúnebre, produzida pelo compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746/1805), conduziu-nos a um ofício de defuntos que ficaria conhecido como o *Ofício das Violetas*. O número de cópias manuscritas, encontradas em acervos das cidades de Ouro Preto, Mariana, São João Del Rey, Prados e Campinas, demonstra o quanto este ofício tornou-se conhecido e executado durante os séculos XIX e XX. A informação de que - para as exéquias da Imperatriz Leopoldina, realizadas pela Câmara da Vila Nova da Rainha (atual Caeté) em 1827 - fora executado um ofício fúnebre de Lobo de Mesquita, contribuiu para o início de um estudo sobre uma memória musical produzida a partir dos eventos festivos realizados em Minas Gerais sob a influência do pensamento barroco.

O presente trabalho, propõe, a partir da visão de um músico curioso pela história, discutir sobre como se forma uma memória sonora nos festejos e entendê-la a partir da festa fúnebre. Entretanto, as análises construídas que investem apenas

¹⁷ PAULA, Rodrigo Teodoro de. Música e Representação nas Cerimônias de Morte: Perspectivas para uma abordagem da música religiosa em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. In. Anais do XIII Encontro da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – volume II. P 455.

¹⁸ Sobre interpretação historicamente informada explica Harnoncourt: *Quando executamos atualmente música histórica, não podemos fazê-lo como os nossos predecessores das grandes épocas. Perdemos aquela espontaneidade que nos teria permitido recriá-la na época atual; a vontade do compositor é para nós a autoridade suprema; encaramos a música antiga como tal, em sua própria época, e nos esforçamos para recriá-la de maneira autêntica, não por motivos históricos, mas porque isso nos parece, hoje, o único caminho verdadeiro para executá-la de forma viva e digna.* HARNONCOURT, 1988. p. 19. Sobre isso ler também PERSONE. 2000.

na discussão musical (em termos estruturais) não possibilitam ampliar a discussão das relações e estabelecer conexões entre arte e sociedade.

Recorrendo a uma bibliografia que compreende textos historiográficos, literários, teológicos e musicais buscou-se: entender as conexões entre festas fúnebres e as demais festas coloniais, estabelecendo relações entre música e sociedade; estudar e discriminar as normas contidas no Ritual Romano e outros documentos eclesiásticos relativos a prática musical nas cerimônias fúnebres; identificar obras produzidas por compositores mineiros para cerimônias solenes (direcionando o estudo para as exéquias reais), assim como outros sons que durante estes eventos ganham uma funcionalidade específica. A análise dos objetos que compõe a representação com ênfase nos aspectos sonoros, abriu a discussão para a memória sonora na festa, além de proporcionar o entendimento da experiência lúdica vivenciada pelos mineiros nos rituais fúnebres e suas relações com o sentimento gerado a partir dessa vivência.

Laura de Souza Melo (1982) em seu livro *Os Desclassificados do Ouro* contribuiu para a análise da sociedade mineira no período prospectado. A ênfase dada às camadas populares e suas manifestações de resistência comprovaram a forte influência dos modelos culturais que predominaram na historiografia brasileira na década de oitenta. A autora apresenta uma análise da sociedade setecentista mineira vista através de uma inversão hierárquica, que privilegiava a posição dos desclassificados sociais. A partir dos estudos sobre marginalidade, uma das

temáticas preferidas dos historiadores dos *Annales*¹⁹, a autora dá um novo valor ao marginal e explica sobre a desclassificação social:

Já desclassificado social é uma expressão bastante definida. Remete, obrigatoriamente, ao conceito de classificação, deixando claro que, se existe uma ordem classificadora, o seu reverso é a desclassificação... uns são bem classificados por que outros não o são, e o desclassificado só existe enquanto existe o classificado social.²⁰

Branco pobres e miseráveis, mestiços, negros e mulatos forros compreenderiam os desclassificados socialmente em Minas colonial, sendo muitos, desertores, padres infratores, negras quitadeiras, prostitutas, ciganos etc²¹ o que permite a partir daí, construir no trabalho os laços de sociabilidade durante o século XVIII e princípio do XIX.

As influências das teorias da História Cultural sobre os conceitos de representação, difundidas por Chartier e as formas de dominação simbólica através do aparato conceitual de Nöbert Elias, ofereceram ferramentas para uma análise dos eventos festivos realizados no Brasil durante o período colonial, permitindo compreender as ritualizações teológico-políticas e as suas relações com o social e o cultural.

¹⁹ A revista dos *Annales* foi fundada em 1929, tendo os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre como fundadores. A proposta era recusar os objetos da história política, que segundo José Carlos Reis era psicológica, elitista, biográfica, qualitativa, visava o particular, o individual e o singular; era narrativa, ideológica e partidária. A pesquisa deveria analisar os sistemas sociais, suas relações com o tempo, o espaço, os aspectos econômicos e culturais e as formas de comunicação. Na primeira fase da revista ela aparece com o nome de *Novos Objetos* relacionando a história, a economia, sociologia, geografia e demografia. Em 1946, a revista em sua segunda fase, discutia como objeto as “civilizações” preservando as abordagens econômicas-sociais. Entre os anos de 1968 e 1969 a terceira fase da revista ganharia um enfoque mais antropológico através dos modelos durkheimiano. In REIS. 1996. p 56-58.

²⁰ SOUZA.1986..

²¹ idem. p 14

A temática da morte remeteu-me à obra do historiador francês Philippe Áries, que, em 1975, publicou o *História da Morte no Ocidente*. O autor tratou em suas pesquisas, temas como a história dos cemitérios urbanos, a criação do Père-Lachaise, e as ações de resistência provocadas pelo deslocamento dos cemitérios no final do século XVIII. A partir da análise de testamentos franceses entre os séculos XV e XIX, Ariès identifica atitudes funerárias durante a idade média, que se transportaram como modelo nas formas de se morrer da cultura cristã durante os séculos seguintes. Propõe então dois métodos para abordar o estudo sobre a morte: utiliza-se da análise quantitativa de séries documentais homogêneas, proposta por Michel Vovelle²² e oferece a sua análise sobre o entendimento da formação de uma *sensibilidade coletiva* a partir da comparação de uma massa heterogênea de documentos. Alerta para o cuidado no tratamento dos documentos eclesiásticos, pelo historiador, que deveria decifrá-los para reencontrar, sob a linguagem eclesiástica, o fundo banal de representação comum que era evidente e tornava inteligível ao público.²³

Em 1977, Áries publica, em dois volumes, *O Homem Diante da Morte*, resultado do amplo campo de estudo que se abriu desde o início de suas pesquisas. A obra de Ariès influencia autores no Brasil como João José Reis que publica em 1991 *A Morte é uma Festa*. O tema principal do livro trata a *cemiterada*, revolta popular na Bahia oitocentista pela mudança do local dos enterros de dentro das

²² Michel Vovelle estuda os testamentos meridionais e os retábulos das almas do purgatório no seu *Piété Baroque et Déchristianisation* (1973). Cf. ARIÈS, 1989. p. 12

²³ Idem p.14-15.

igrejas (o *campo santo*) para cemitérios²⁴, mas também apresenta atitudes sobre o morrer na colônia. O trabalho de Adalgisa Arantes coroa os estudos sobre a “vivência da morte” no século XVIII, em Minas Gerais, com ênfase em aspectos artísticos e litúrgicos, tendo como referência o trabalho dos autores citados anteriormente.

A produção intelectual brasileira sobre festas, que, em 2001, ganha a publicação de dois volumes dedicados ao assunto, reúne artigos dos principais historiadores (a maioria, atuantes em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais) com o sugestivo subtítulo *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*²⁵, Alguns deles demonstram claramente a influência dos teóricos franceses identificando, entretanto, critérios particulares à cultura colonial.

O trabalho de Camila Santiago sobre as celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica na primeira metade do século XVIII é um exemplo. Em *A Vila Rica em Festas*²⁶, Camila reconhece a importância da avaliação teórica de Chartier, e organiza as reflexões do autor a partir de três pontos: o conceito de representação, a maneira como se articulam as dimensões social e cultural da experiência humana e por último o espaço que abre às resistências frente a imposições culturais, pontos importantes para a elaboração do estudo sobre festas.

²⁴ Em 14 de janeiro de 1801 o Governador da Capitania recebe Carta régia ordenando-lhe que, *logo que a receba, procure, de acordo com o bispo, fazer construir em um sítio separado de Vila Rica um ou mais cemitérios, ficando proibido o enterro dos cadáveres dentro dos templos e logo que estejam concluídos, mandando fazer em cada um dos cemitérios um altar em que se possa celebrar missa.* In VEIGA, José Pedro Xavier da. *Efemérides Mineiras 1664-1847*. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. Belo Horizonte. 1998. p. 150

²⁵ KANTOR e JANCSÓ, 2001.

²⁶ SANTIAGO, 2003.

Os textos que fazem parte do capítulo *A memória gestual e sonora da vida festiva*, publicados por um especialista em música popular brasileira, um musicólogo, um etnomusicólogo²⁷, uma filósofa com formação de bailarina e uma cantora, abordam a temática musical na festa. Além do visual, o som que é produzido no evento histórico, ganha valor:

- José Ramos Tinhorão fala sobre a memória perdida da música produzida popularmente nos centros urbanos coloniais e a dificuldade de se reconstruir a *memória sonora*.
- Paulo Castagna analisa a Procissão do Enterro e identifica os modelos musicais em *estilo antigo*, utilizados na cerimônia através de uma vasta documentação eclesiástica e musical.
- Paulo Dias apresenta a música dos negros presente na colônia a partir de seus batuques e danças, comuns hoje nos rituais dos terreiros.
- Marianna Monteiro contribui imensamente com a história da dança brasileira ao discutir sobre as danças públicas nos festejos coloniais, tema também estudado e publicado por Mário de Andrade e pelo musicólogo Curt Lange²⁸.
- Ana Maria Kiefer fala sobre a sua recriação musical (transformada em CD) a partir dos cantos reunidos por Jean de Léry e dos cantos judaicos durante a ocupação holandesa.

²⁷ A musicologia histórica e posteriormente a etnomusicologia (considerada inicialmente como musicologia cultural ou comparada), contribuiu decisivamente para a discussão sobre a produção e prática musical nos eventos religiosos e possibilitou estabelecer relações entre música e sociedade. A primeira estudando a música erudita européia e suas variações, tendo por influência os textos historiográficos, a segunda, com forte influência da antropologia, as músicas indígenas, africanas, populares, ou seja, as “outras músicas”.

²⁸ Cf. LANGE, 1969.

Somam-se ainda a estes textos os trabalhos de João José Reis sobre o Batuque negro, o de Maurício Monteiro sobre a construção do gosto musical no reinado de D. João VI e de Martha Abreu sobre a música popular brasileira no período colonial, incluídos em outros capítulos.

Acompanha a mencionada publicação um CD contendo exemplos da *música na festa*, tornando a música produzida e executada no Brasil e suas influências, acessível ao público e contribuindo para o início da discussão sobre o tema.

Foram registradas e publicadas, a partir da primeira fase da formação econômica de Minas Gerais até a vinda da Família Real para o Brasil, festas de caráter religioso como o *Triunfo Eucarístico* (1733) e o *Áureo Trono Episcopal* (1748) e as reais entre as quais destaco as Exéquias de D. João V (1750), Exéquias da infanta Dona Maria Francisca Dorotéia (1771), Exéquias de D. José I (1777) Exéquias de D. Mariana Vitória (1781), as Exéquias do Rei Consorte D. Pedro III (1787), Exéquias da Rainha D. Maria I (1816) e as Exéquias da Imperatriz Leopoldina (1826).²⁹

O recorte 1750/1826, apesar de amplo, permitiu tratar as exéquias reais desde D. João V, que coincide com o auge da formação cultural da sociedade mineira, às exéquias da Imperatriz Leopoldina, onde foram identificados aspectos conservadores nos rituais, em Minas Gerais. A utilização da música de compositores mineiros como Ignácio Parreira Neves nas exéquias de D. Pedro III, de Manuel Dias de Oliveira nas exéquias de D. Maria I em Tiradentes e de José Joaquim Emerico

²⁹ Vale também lembrar os desposórios reais dos infantes de Portugal.

Lobo de Mesquita nas exéquias da Imperatriz Leopoldina, permite estabelecer conexões entre a prática musical, ritual e os eventos históricos, na intenção de reconstituir a memória sonora da festa em especial as festas fúnebres reais em Minas Gerais.

Capítulo I - A Sociedade Mineira Setecentista

Vila Rica, mais que esfera da opulência he teatro da religião³⁰

Em 1720, em resposta a uma série de conflitos provocados pelos excessos do fisco e pela instalação das Casas de Fundição, Felipe dos Santos, líder das revoltas contra o governador D. Pedro de Almeida (o conde de Assumar), era preso, esquartejado e sua cabeça exposta no pelourinho de Vila Rica seguindo uma tradição que punia os crimes de lesa-majestade durante o Antigo Regime com *fogo e suplício, destruição do corpo do acusado e espetáculo ritual*³¹. Além da violenta atitude com o líder do movimento³², Assumar mandaria incendiar o Morro de Pascoal da Silva em noite de vento. O espetáculo visual proporcionado pelas violentas formas de representação que aterrorizaram a população mineira e exibiu o poder do governador, fora comparado, por Laura de Mello e Souza, às festas barrocas do Triunfo Eucarístico (1733) e Áureo Trono Episcopal (1746) na publicação do seu

³⁰ MACHADO citado por ÁVILA, 1994.

³¹ MONTEIRO citado por KANTOR e Jancso, 2001. p. 131.

³² Laura de Mello e Souza lembra que, por ser branco, Felipe dos Santos só poderia ser julgado por um tribunal específico. Cf. SOUZA, 1981.

*Opulência e Miséria das Minas Gerais.*³³ Poderíamos traçar analogias entre os recursos persuasivos utilizados para manter o controle no levante de Felipe dos Santos e as festas de traslado e inauguração da nova matriz do Pilar, além das entradas de D. Frei Manuel da Cruz em Mariana, revelando as várias formas de representação utilizadas a partir de um modelo teológico, político e artístico, que predominou durante o período do espetáculo: o Barroco.

Para se entender os laços de sociabilidade de uma população heterogênea, que se formou nas primeiras décadas dos setecentos em Minas Gerais e que, em um tempo específico, se agrupava em momentos festivos volto aos primeiros anos da ocupação da região mineradora para entender de que maneira se deu a formação da sociedade.

A descoberta do ouro pelos paulistas atraiu um grande número de pessoas vindas de outras regiões como observou e registrou o jesuíta André Antônio Antonil no *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas* publicado em Portugal em 1711:

A sede insaciável do ouro estimulou a tantos a deixarem suas terras, e a metterem-se por caminhos tão ásperos como são os das minas, que difficultosamente se poderá dar conta do número das pessoas que actualmente lá estão. Comtudo os que assistirão nellas nestes últimos annos por largo tempo, e as correrão todas, dizem, que mais de trinta mil almas se occupão, humas em catar, outras em mandar catar nos ribeiros do ouro; e outras em negociar, vendendo, e comprando o que se há mister não só para a vida, mas para o regalo, mais que nos portos do mar.³⁴

³³ SOUZA, 1981.

³⁴ ANTONIL, 1963. p.72

Chegaram paulistas, portugueses, baianos, escravos africanos que fundiram suas características organizando-se na formação de um estado independente de São Paulo. Essa fusão de etnias transformaria as diferenças de suas origens num comum interesse, reforçando a identidade mineira, diferente das outras regiões que não sofreram povoamento tão diversificado³⁵.

Com a separação da região mineradora em 1709 da capitania do Rio de Janeiro e após o conflito entre paulistas e emboabas em 1720, Minas iniciou o processo de formação de uma sociedade urbana.³⁶ A construção de igrejas, pontes e casarios, a definição do aparelho judicial, a instalação do Bispado de Mariana em 1745, o ideário de liberdade dos inconfidentes, revelaram uma urbanização e uma organização econômica e cultural que, já no final do século XVIII, sofria pelo esgotamento das riquezas minerais. Os excessos do fiscalismo, que reforçavam a tentativa de controle pela Coroa, resultaram no aumento da pobreza e da violência cotidiana¹⁹.

As características que formariam a identidade dos mineiros são traçadas pela maneira como se constituiu a sociedade segmentária que sempre esteve às voltas em diversos conflitos exigindo do Estado e do Clero, meios de disciplinar à população. A preocupação em constituir *famílias legais*, revela o desafio de se moralizar uma miscigenação que fugia aos conceitos cristãos. Por isso, a

³⁵ nota

³⁶ O governador Antônio de Albuquerque Coelho em 1711, fundara Vila do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo, Vila Rica de Albuquerque e Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. Seu Sucessor, D. Brás Baltasar da Silveira fundara São João Del Rey em 1713, Vila Nova da Rainha e Vila do Príncipe em 1714 e Nossa Senhora da Piedade do Pitangui em 1715. Em 1718, o Conde de Assumar fundava São José Del Rey. Cf. VASCONCELOS citado por MONTEIRO, 2001. p. 131.

¹⁹ SILVEIRA, 1997, p.26.

regularização do casamento torna-se um instrumento de manipulação de D. João V para se estabelecer “amor a terra, maior conveniência do sossego dela e obediência a suas reais ordens”²⁰. Prova disso é a existência da irmandade do Senhor São José dos Homens Bem Casados (ou Homens Pardos). Esta irmandade era composta pela maioria de mestiços que exerciam ofícios e como lembra Curt Lange, o epíteto dos *homens bem casados* reconhece neles um distintivo honroso³⁷.

Os cargos de maior distinção nas vilas deveriam ser ocupados por brancos para garantir que a representação do poder não caísse às mãos dos homens de cor. Porém havia situações onde os pardos pressionavam politicamente o governo, estabelecendo novas relações entre as classes sociais. Marco Antônio Silveira menciona, como exemplo, o caso dos camaristas de Vila do Príncipe que, apesar do preconceito, reconheciam a legitimidade dos direitos á herança por filhos mestiços, habitantes na vila³⁸. Também em 1755 uma petição enviada ao Rei pelos mulatos de Sabará, Vila Rica, Serro Frio, São José e São João do Rio das Mortes solicitava a nomeação de procuradores para defendê-los em tratos comerciais e jurídicos demonstrando, como verifica o autor, a capacidade de organização dos mestiços.³⁹

Com a instalação do aparelho administrativo, Vila Rica, então capital de Minas Gerais, abrigaria a partir de 1720, um palácio para o governador com

²⁰ Trecho da carta de D. João V ao Governador das Minas, D. Lourenço de Almeida, Conde de Assumar – 22 de março de 1721, citado por FIGUEIREDO1989.p 16.

³⁷ LANGE,,1979.p. 20.

³⁸ Marco Antônio Silveira aponta fatores como a concorrência econômica entre, mestiços e brancos, que levaram a Câmara de Vila Rica em 1750 a tentar mais uma vez proibir o direito de herança dos pais brancos por mulatos. Cf. SILVEIRA, 1997, p.10.

³⁹ Julita Scarano também menciona o documento citado por Silveira em *Devoção e Escravidão* (1975) e Laura de Mello e Souza o cita, acrescentando sobre a má fé dos brancos que exploravam os mulatos *sem mais temor a Deus e às Justiças como é vulgar naquele país onde o pobre preto e preta libertos não têm quem os auxilie*. In. Souza

repartições administrativas, a junta da Real Fazenda, o comando das tropas militares e, nas vilas, que eram cabeça de comarca, criaram-se ouvidorias, varas de justiça, intendências fiscais, casas de fundição e guarnições de milícia⁴⁰. Também desempenhava papel importante na vida político-administrativa das vilas os Senados das Câmaras⁴¹, que tinham uma variada e numerosa responsabilidade, junto á sociedade interferindo, desde á estrutura urbana ás realizações dos festejos. A esses organismos, eram integrados homens de destaque da elite local, que depois de eleitos tinham doze meses para exercerem seus cargos. Dividiam-se basicamente entre juízes ordinários, vereadores e um procurador. Este último era o principal veículo entre os questionamentos do povo, as autoridades locais e o rei. Ainda era de responsabilidade das Câmaras, fiscalizar o comércio e impostos, licenciar todos que se dispunham a realizar um ofício, como sapateiros, pintores, carpinteiros, escultores e músicos. Sua importância em fazer cumprir determinações régias, principalmente as festivas, eleva os Senados ao órgão de maior importância na vida social das vilas. Era determinado pelas *Ordenações do Reino* que todas câmaras deveriam, anualmente, promover três festas especificando inclusive como se organizaria as procissões destes festejos:

Mandamos aos Juizes e Vereadores, que em cada hum anno aos dous dias do mez de Julho ordenem huma procissão solemne á honra da visitação de Nossa Senhora. E assi mesmo farão em cada hum anno no terceiro Domingo do mez de Julho outra procissão solemne, por commemoração do Anjo da Guarda, que tem cuidado de nos guardar e defender, para sempre seja em nossa guarda. [...] As quais Procissões se ordenarão e farão com aquela festa e solemnidade, com que se faz a do corpo de Deos: para as quaes, e para quaesquer outras que de antigo se costuma fazer, ou para

⁴⁰ ÁVILA, 1994.

⁴¹ Sobre os Senados ver SANTIAGO, .2003.

outras, que Nós mandamos fazer, ou forem ordenadas dos Prelados, ou Concelhos e Câmeras[...]⁴²

Ressalta este documento a obrigação de todos moradores, salvos os que estivessem distantes uma légua, de comparecerem às festas de Anjo Custódio (protetor de Portugal), A visitação de Nossa Senhora Santa Isabel e a de *Corpus Christi*. Ainda alerta aos vereadores das Câmaras não utilizarem valores do conselho como forma de propina para a participação dos mesmos nos eventos⁴³.

Instituições de extrema importância na vida social dos colonos juntamente com as Câmaras foram as Irmandades religiosas. O fato da Coroa Portuguesa temer uma concorrência com o clero por domínios das terras, o envolvimento de padres no extravio do ouro, questões fiscais, acarretaria na proibição da instalação em Minas Gerais de ordens religiosas⁴⁴. As irmandades, confrarias e ordens terceiras tornaram-se por isso, organismos fundamentais na manipulação da vida cotidiana e religiosa e até mesmo política. José Maria Neves esclarece sobre a formação destas entidades que:

⁴² ALMEIDA, 1870, p. 152/ 153.

⁴³ Apesar de D. João V proibir a prática de propinas, o seu uso parece ser bastante comum pelos oficiais das Câmaras em Minas Gerais. Sobre isto ler o trabalho de Camila Santiago. Op. cit.

⁴⁴ Juliana Lemos apresenta trecho da carta de Domingos da Silva Bueno, guarda-mor das Minas Gerais a D. Pedro II em 1704: Primeiramente os mosteiros dos religiosos, causam a V. Majestade muito considerável perda, por serem os que assistem nestas Minas com o subterfúgio de adquirir para a comunidade ou amparar suas obrigações pobres, e trazem licença de seus prelados por poucos tempos, mas gastam anos, Estes negociam comprando, e vendendo, os mais modestos por terceira via, outras escandalosamente e costuma levar arrobas de ouro, e não consta quintarem mais de umas poucas oitavas, e muitos seculares costumam por via deles passarem o seu ouro em pó; só no Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo, estão neste ano nove religiosos de São Bento do Rio de Janeiro; e no mesmo em distância de meia légua quatro de Nossa Senhora do Carmo, os quais suposto viverem com modéstia, não são de utilidade do trono (?) por não exercerem suas ordens, senão de minerar/em, e plantarem mantimentos para venderem; um deles da Província de Portugal de hábito retinto por nome Frei Manoel da Cruz. In LACET, Juliana Lemos. Os Rituais de Morte Nas Irmandades de Escravos e Libertos: Vila Rica, século XVIII. Dissertação apresentada ao curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para obtenção do Grau de Bacharel. Mariana. 2003. pgs 13 e 14.

reunindo-se em torno da devoção ao Santíssimo Sacramento, a denominações particulares de Cristo (Nosso Senhor dos Passos, Nosso Senhor do Bonfim) e de Nossa Senhora (do Rosário, das Mercês, da Boa Morte, do Carmo e muitas outras) e aos santos, algumas vezes em torno da mística e dos carismas das ordens religiosas medievais (nas ordens terceiras de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo), instituem-se sociedades autônomas, ligadas por seus compromissos (estatutos), construtoras e proprietárias de seus templos, que administram de forma bastante independente..⁴⁵.

O homem na colônia se identificava na sociedade através das irmandades que se apresentavam hierarquicamente durante um ritual, representando, através de uma estética apropriada, a sua posição social, utilizando-se deste momento para afirmar valores e reforçar superioridades. Do branco ao escravo existiam irmandades específicas e o preconceito racial no ingresso destas se apresentava fortemente entre os grupos. Dividiam-se em:

Irmandade do Santíssimo, de cerrada feição elitista e vinculada sempre às igrejas matrizes, e as Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco reservavam-se aos brancos e estamentos superiores da sociedade; as Irmandades do Amparo, das Mercês, de São José e a Aquiconfraria do Cordão de São Francisco reuniam geralmente os pardos e mulatos livres e homens de ofícios; a Irmandade do Rosário, por sua vez, agremiava os negros escravos, que através dela logravam uma via possível de transparência social.⁴⁶

Acrescento ainda a Irmandade de Santa Cecília, instalada em Vila Rica em 18 de dezembro de 1749⁴⁷, restrita a músicos e que cuidava dos interesses artístico-musicais destes profissionais.

A burocracia nestas irmandades possibilitou aos pesquisadores o acesso a uma rica e variada compilação de documentos, principalmente sobre a contratação de músicos desde o princípio da formação e estabelecimento de uma sociedade na

⁴⁵ NEVES,. 1997. p. 11.

⁴⁶ ÁVILA, 1974, p. 30-31.

⁴⁷ LANGE, 1979. p 37.

capitania. Outro assunto presente nestes documentos, de interesse à presente pesquisa, são as relações entre irmãos e irmandade, nos funerais e nas cerimônias dedicadas as almas dos irmãos defuntos realizadas por um rigor ritual estabelecido em seus estatutos.

A precoce urbanização em Minas, verificada por Affonso Ávila como singular em toda colônia⁴⁸, cedo revelou uma problemática digna aos grandes centros urbanos. A pobreza predominante numa sociedade escravista, que insistia em não revelar sinais de uma também precoce decadência econômica, projetaria elementos que constituiriam novos segmentos dentro da estrutura social. A rápida urbanização também acelerou o fluxo de mão de obra escrava e em conseqüência o número de revoltas e ações de resistência, exigindo do estado a criação de estratégias para garantir ordem e controle⁴⁹. O aumento de libertos também configuraria um importante problema às autoridades e à mestiçagem, sobretudo entre negros e brancos, apresentaria mais divisões raciais. Marco Antônio Silveira apresenta trecho da carta de André de Melo e Castro, o Conde de Gouveias (1734), onde revela um quadro que permite entender a inserção na sociedade de negros e mulatos forros e a punição àqueles que eram classificados como vadios :

Das listas que remeto a Vmaj, esguados [sic] os negros e mulatos forros que se expressam nelas, se pode fazer um cômputo prudencial dos mais que poderiam haver nestas Minas, e ainda que não sejam poucos, como a maior parte deles se acham ocupados nos ofícios mecânicos que exercitam, nas lavras e roças em que trabalham, e alguns, sendo suas, as cultivam, se reduzem a muito menor número do que se imaginava os ociosos e vadios; e para remediar as desordens que podem causar, ordenei aos oficiais dos arraiais e freguesias deste Governo que todas as vezes que alguns de sobreditos cometessem delito e dessem escândalo, mos

⁴⁸ ÀVILA, 1994. Pg. 26

⁴⁹ SILVEIRA, Mimeo. 2006.

remettessem presos a esta vila para que, averiguando-se aqui melhor a sua culpa, se exterminem desse Governo, mandando-os para a Colônia ou para qualquer outra parte que parecer conveniente [...] ⁵⁰

O quadro demonstra a ocupação de mestiços forros que na sociedade, eram responsáveis pelos ofícios mecânicos e tendo alguns, inclusive propriedade, terra. A emergência desse segmento social, ainda que livre, era motivo de preocupações comerciais e gerava racismos comuns aos escravizados.

A presença da vadiagem rendeu comentários do autor das *Cartas Chilenas*, poema satírico atribuída ao poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga (1744-1809), sobre os abusos do então governador Luís da Cunha Pacheco Meneses, onde o inconformado Critilo escreveu ao seu amigo Doroteu:

Ao bando de cativos se acrescentam
Muitos pretos já livres, e outros homens
Da raça do País, e da Européia,
Que diz ao grande Chefe, são vadios,
Que pertubam dos pobres o sossego ⁵¹.

Silveira aponta três importantes fatores que potencializaria a questão dos libertos frente às autoridades: a multiplicação de mestiços pela falta de mulheres brancas, a possibilidade de filhos ilegítimos herdarem os bens de seus pais brancos, e a fácil concessão de alforrias em Minas. ⁵² Desde a primeira metade dos Setecentos, oficiais e governantes procuravam meios de garantir o controle através

⁵⁰ D. Lourenço de Almeida, governador que antecedeu o Conde de Gouveias via de maneira generalizada, os forros como uma turba ameaçadora de insolentes e revoltosos punindo-os com grande crueldade. Já o Conde tratou do problema em termos de ônus e utilidade evitando que maiores conseqüências afetassem a soberania do Estado na América mas, ressaltava que os que permaneciam na vadiagem deveriam ser presos e expulsos da Capitania . Cf. SILVEIRA, Marco Antonio. Aspectos da luta social na colonização do Brasil: crioulos e pardos forros na Capitania de Minas Gerais. Belo Horizonte. Mimeo.

⁵¹ GONZAGA, 1995. p. 87.

⁵² Ibidem

de decisões que limitavam o acesso dos mestiços nos assuntos políticos e as possibilidades de ascensão patrimonial. Estes se apresentavam cada vez mais organizados, criando irmandades próprias e se valendo da ajuda de letrados para garantir seus direitos.

Mario de Andrade assim definia os mulatos:

não eram nem melhores nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos livres, dotados dum liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada.⁵³

Artesões brancos possuíam tendas e lideravam os ofícios, mas os mulatos rapidamente formariam uma classe servil, atuando em áreas que não eram acessíveis aos escravos e não interessavam aos de *pura* raça. Um novo elemento também surgiria dentro da estrutura social, necessitando a partir daí reconhecer o seu lugar de ocupação na sociedade. O pardo, de pele clara, conseguiria se firmar como uma classe, distinguindo-se dos mulatos tidos como vadios, criando irmandades específicas, participando de outras destinadas a brancos, tornando-se sacerdotes e até ocupando cargos administrativos.⁵⁴

O mulato seria o filho de pai branco com negras escravas ou forras. Nasciam livres, mas para se integrar, acabariam por se envolver em atividades profissionais ligadas aos ofícios, ou seja, às atividades manuais. Essas atividades movimentaram a produção artística além de interferir econômico e socialmente nos

⁵³ ANDRADE, 1986. pg 71

⁵⁴ A respeito da inserção do pardo naquela estrutura social, verificar o caso do pardo Manuel da Cruz em SILVEIRA, 2006.

centros urbanizados das comarcas mineiras. Muitos deles adquiriram escravos, se tornaram proprietário de terras, comerciantes e funcionários administrativos.

Através da Pragmática de 24 de maio de 1749, podemos, através de uma primeira interpretação, entendemos como os mestiços, principalmente os músicos se integravam na sociedade:

uns são mestres aprovados pela Câmara da dita vila em seus ofícios mecânicos, e subordinados a estes trabalham vários oficiais e aprendizes; outros se vêem constituídos mestre em artes liberais, como os músicos, que o seu efetivo exercício e trabalho é pelos templos do Senhor e procissões públicas, onde certamente é grande indecência irem de capote, não se atrevendo vestir em corpo por se verem privados do adorno e compostura dos seus espadins, com que sempre se trataram; e finalmente outros, aspirando a mais, se acham mestres em gramática, cirurgia e medicina, e na honrosa ocupação de mineiros, sendo muitos destes filhos de homens nobres, que como tais são reconhecidos[...]⁵⁵

Marco Antônio Silveira indica três critérios que estabeleciam uma clivagem entre os mestiços: a qualidade do ofício desempenhado, a propriedade e a ascendência⁵⁶. Ao analisar o requerimento acima citado, Silveira identifica os músicos, juntamente com os mestres artesãos, como parte de um grupo *alheio a funções vis* pelo fato que comandavam trabalhadores e dedicavam-se a uma arte liberal⁵⁷. O documento também indica que provavelmente a maior ocupação profissional dos músicos se dava nas cerimônias religiosas e festividades. Alguns deles possuíam escravos músicos que atuavam nas festas tocando instrumentos percussivos e de sopro⁵⁸. Curt Lange notara com entusiasmo a informação de que

⁵⁵ Documento citado por SILVEIRA, p. 26.

⁵⁶ idem .pg 27

⁵⁷ ibidem

⁵⁸ In LANGE, Francisco Curt. Historia da Música nas Irmandades de Vila Rica, vol. I. Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte.1979. pg. 280

mulatos produziram uma música comparada artisticamente á nomes já conhecidos das artes visuais, entre eles: Manuel da Costa Ataíde e Antônio Francisco Lisboa, ambos também mulatos. Lange defende a idéia de um mulatismo musical mineiro, que revelaria artistas e obras que tiveram destaque principalmente nas festas monárquicas e religiosas, demonstrando a maneira como estes profissionais atuavam e se relacionavam no conjunto social e constata:

Minas Gerais, como nova região brasileira, descoberta e levada durante cem anos a um fantástico desenvolvimento, logrou a maior concentração humana durante o período colonial, possuiu o maior número de objetos de arte jamais vistos anteriormente, e teve uma grei, jamais igualada nas Américas, de professores da arte da música⁵⁹.

O mulatismo dos músicos foi objeto de estudo de Maurício Monteiro que identifica motivos do envolvimento desta classe com a atividade musical, sendo: *trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade*⁶⁰. Monteiro ressalta não só mestiços forros, mas também escravos de músicos que tradicionalmente atuavam como instrumentistas e cantores em festejos. Nos livros de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Vila Rica, aparecem como despesas entre os anos de 1751 e 1819: preto tocador de tambor; negros das marimbas; tambor, escravo de Caetano Rodrigues da Silva; Pífano [sic]⁶¹, escravo de Marcos Coelho Neto; Caixa, escravo de Jerônimo José Rodrigues. Todos nomes mencionados são de conhecidos músicos mineiros. Monteiro lembra Curt Lange ao mencionar a contratação de quatro negros chormeleiros. que, juntando-se a outros, executaram música em homenagem ao

⁵⁹ Op. Cit. Pg 19.

⁶⁰ MONTEIRO, Maurício. Música e Mestiçagem no Brasil. 2000. Mimeo.

⁶¹ Trata-se do Pífaro, instrumento de sopro sem chaves.

então governador Antônio de Almeida Soares Portugal, o Marques de Lavradio. Entre os sons que o vice-rei do Brasil escutara na casa do Capitão-mor Henrique Lopes estavam os dos negros tocadores de charamela (ou chormela)⁶². O instrumento era muito utilizado em acontecimentos públicos, tornando-se muito popular na corte portuguesa que tinha por costume nomear através de uma competição anual, o Rei das Charamelas⁶³. Em 1795, para as festas do nascimento de D. Antônio em Vila do Príncipe do Serro Frio, foram utilizados negros instrumentistas, tocando alguns clarinetas⁶⁴, incluindo mais um instrumento no rol que compreendia charamelas, trombetas, pífaros, marimbas, gaiteros, tambores, e caixas⁶⁵. Informações como essas são importantes para exemplificar a participação de negros músicos nos eventos sociais, demonstrando a presença do elemento escravo junto á uma pratica musical tradicional nos meios urbanos. Fora das festas oficiais e religiosas, a realização do batuque⁶⁶ pelos negros reuniria também mestiços e brancos pobres, que tomados pela bebida e promiscuidade acabariam por provocar desordem e violência⁶⁷. O que verificamos aqui é uma inversão de

⁶² O esclarecimento sobre alguns instrumentos e suas variações terminológicas precisa ser revisto. Mary del Priore equivocadamente define Charamela como instrumento de corda no seu Festas e Utopia no Brasil Colonial, 1994 p 46. Maurício Monteiro esclarece: No vocabulário português e latino de 1712, Rafael Bluteau descreveu: "instrumento de sôpro a modo de trombeta direita, sem voltas de certas madeiras fortes. Querem alguns que a charamela se derive do grego cheir, que vai o mesmo que mão, porque nos agulheiros da charamela se ocupam quase todos os dedos de ambas as mãos. Para distinguir esse instrumento de outros instrumentos de boca, que não são tão grandes e nem fazem tanto estrondo, eu lhe chamara *Decumana Tibia*. No caso dos negros *voazeiros*, Monteiro considera os escravos que emitiam sons pela boca. Já Curt Lange associa o termo a *bucina*, instrumento de sopro feito de chifre de boi. In MONTEIRO, Maurício. Op. Cit.

⁶³ LANGE, p 156/157.

⁶⁴ NEVES, 1997. pg. 16.

⁶⁵ LANGE, 1983. pg 31.

⁶⁶ Havia dois tipos de batuques segundo o governador de Pernambuco D. José da Cunha Grã Ataíde: um realizado pelos negros da Costa da Mina as escondidas com Altar de ídolos. Outro dedicado ao lazer comparado aos fandangos de Castela e as fofas de Portugal.

⁶⁷ Em 1700 o Ministro Martinho de Melo, por decreto régio, proíbe as danças superticiosas e gentílicas. As outras eram toleradas *com o fim de evitar-se com este menor mal outros maiores*. Em

interesses culturais. O branco acaba por entrar em contato com a cultura do negro. Era comum o senhor, nas fazendas, dormirem aos sons dos tambores e cantos dos escravos e por vezes assistiriam de bem perto seus festejos. Nos centros urbanos, danças como o lundu, entrariam nos salões freqüentados por brancos, ganhariam texto e se popularizaria na corte de D. Maria I sob os versos e modinhas do mulato Domingos Caldas Barbosa.⁶⁸

A Festa

Em 1974, Mona Ozouf observava que a festa havia invadido o vocabulário do ensaio político, da crítica teatral e do comentário literário.⁶⁹ O Assunto oferecia diversas possibilidades de abordagem, desde a análise política e sociológica do evento, às representações artísticas que, juntas, contribuiria imensamente para a compreensão das formas de atuação de um grupo em um tempo e local específico e seus sistemas sociais. A celebração da festa, segundo Ozouf, estaria ligada diretamente á uma repetição do passado, trazendo consigo uma memória que se constrói no público através de uma afetividade que ela define *escravizada*, tendo como princípio uma *novidade ilusória* e, ao mesmo tempo, fornecendo uma *simulação do futuro*⁷⁰.

É na repetição que se fundamenta a esperança e, por outro lado, mais que um futuro aberto a todas as indeterminações, e por esse fato fonte de angústia, a festa representa, de uma só vez e de

1763, o juiz ordinário do Arraial de Minas do Paracatu, Caetano Miguel de Moura proíbe a prática do batuque por causar desordem e violência. In TINHORÃO, José Ramos. Os Sons dos Negros no Brasil. Art Editora, São Paulo, 1998. pg. 40 e 41. cit. por DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. In In KANTOR, Íris, JANCSÓ, István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I e II. São Paulo. EDUSP, 2001. vol II. Pg 970.

⁶⁸ Sobre Domingos Caldas Barbosa consultar: TINHORÃO, 2004;

⁶⁹ Op. cit.

⁷⁰ ibidem

imediatamente, com uma magia não assimilável à previsão e ao trabalho, a cena da imortalidade e da indestrutibilidade⁷¹.

Acredita a autora que as expectativas individuais se integrariam durante a festa, construindo uma afetividade *coletiva* e ao mesmo tempo criando uma identidade ao grupo. Amplia-se também o fato de parte delas possuírem vínculos com situações históricas específicas, mantendo características próprias e utilizando, como nos séculos XVII e XVIII de elementos simbólicos e representativos como forma de conduzir, através de um suposto controle, os participantes a momentos os quais Durkheim define como *estado de efervescência* ou *excesso de energia*⁷² podendo gerar inclusive, ações de violência. A transgressão é parte da festa.

Antropólogos, sociólogos, historiadores se debruçaram sobre o tema produzindo um grande número de publicações com abordagens bem específicas a cada área, procurando, sobretudo, analisar as relações sociais ocorridas durante o evento. Torna-se inevitável considerar as reflexões sobre a festa ligadas aos estudos sobre religiosidade. Ao analisar o estudo de Emile Durkheim sobre o assunto, Rita Amaral apresenta uma bem construída visão sobre ritual e festa. A autora identifica em Durkheim, três pontos comuns entre, a festa puramente laica e as cerimônias religiosas, pois, em ambos os casos, há a intenção de *aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência*⁷³. Há também a presença de elementos comuns como gritos, danças,

⁷¹ idem

⁷² segundo Durkheim o estado de efervescência *muda as condições da atividade psíquica. As energias vitais são superexcitadas, as paixões mais vivas, as sensações mais fortes*. Esta superenergia e a dissolução do indivíduo no coletivo são fatores que para o autor geram a violência. Cf. .AMARAL, 1998.

⁷³ idem.

músicas, utilização de agentes que reforçam este estado (bebidas alcoólicas, chás etc.), transgressão de normas coletivas, excessos que não são privilégios somente das manifestações populares. Constrói-se ainda uma reafirmação da consciência de regras e crenças de uma sociedade, por um indivíduo, no coletivo em que ele participa, tornando-o a partir daí, um ser social⁷⁴. Entretanto, a definição sobre o que seria realmente a festa, gera algumas discussões por parte de autores que se dedicaram ao assunto. Michel Vovelle aborda o tema considerando *o gestual, às atitudes e comportamentos coletivos, reflexos inconscientes das sensibilidades e expressão do imaginário*⁷⁵, elementos típicos das *mentalidades* e da história cultural. Louis Marin indica tópicos específicos à festa definindo-a como:

um processo coletivo que simultaneamente manipula o espaço por meio de certos movimentos em um certo tempo e produz seu espaço específico segundo regras e normas determinadas que ordenam esses movimentos e esse tempo valorizando-os. Pode-se dizer o mesmo do tempo: o desfile, o cortejo ou a procissão, ordenando-se no tempo cronológico, estruturam-no segundo a temporalidade que lhes é própria e por isso mesmo produzem um tempo específico que simultaneamente interrompe o tempo cronológico e em certa medida o completa ou o funda⁷⁶.

Podemos relacionar os termos: *processo coletivo, movimento, tempo e espaço específicos, regras e normas definidas*, delimitando o acontecimento mas é necessário também incluir aí o seu *objeto focal*. Atribui-se a este último o principal motivo que conduz o coletivo a participar da festa, pelo seu sentido mais explícito⁷⁷. Norberto Guarinello recorre a definição por autores como Freud, Bakhtin, Durkheim e Duvignaud resumindo: ato coletivo ritualizado, de caráter essencialmente sagrado,

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ VOVELLE. citado por MAGALHÃES, 2001.

⁷⁶ MARIN citado por HANSEN, 1997.

⁷⁷ Cf. GUARINELLO, 2001, p. 970.

próprio das chamadas sociedades primitivas e que decairia com a laicização e o individualismo próprios da sociedade contemporânea (Durkheim); interrupção programada da vida cotidiana, ou mesmo sua inversão completa, como forma de descarregar energias e tensões reprimidas (Freud); instauração do caos da natureza, negação da ordem social, subversão (Duvignaud) e manifestação coletiva especificamente popular, caracterizada pelo riso, pela alegria transbordante, pelo grotesco (Bakhtin)⁷⁸. Guarinello demonstra que, apesar de corretas (ainda podemos incluir as definições de Vovelle e Marin), todas se apresentam incompletas por apresentarem características particulares a festas específicas, criando, a partir daí, modelos para julgar o que seria ou não festa. Propõe o autor um caminho alternativo de se pensar o conceito a partir de termos mais gerais, sem recorrer a particularidades históricas e culturais abordando-a como parte da estrutura do cotidiano ou mesmo um produto necessário a esse cotidiano⁷⁹. Guarinello aponta tópicos que permitem, para este trabalho, uma maior compreensão da ação coletiva da festa: Inicialmente estabelece uma estrutura social de produção que através de regras e normas (como definira Marin), específicas á cada uma, elaboram e produzem o evento. Em seguida discursa sobre o envolvimento dos grupos, no coletivo, e a sua ocupação em lugares distintos e específicos. Fala da interrupção do tempo social distinguindo as festas cíclicas (de calendário) das episódicas, e a dedicação dos grupos ao objeto focal. Define objeto focal como *um ente real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou satisfação coletivos e que atua como*

⁷⁸ Idem 24

⁷⁹ Durkheim chama a atenção para o fato da festa não ser considerada uma interrupção da *vida séria* (o que corresponderia ao trabalho cotidiano) nem um divertimento inútil e sim um complemento ao trabalho. A função da festa, nesse sentido, seria devolver o indivíduo à *vida séria* com mais coragem e disposição. Cf. AMARAL,2001

motivação da festa, podendo ser sagrado ou profano, antigo ou recente criando uma *identidade* entre os participantes. E por fim, evoca a produção de uma memória, através das relações entre os grupos e a construção de um afeto coletivo culturalmente determinado, não implicando necessariamente por isso na produção de um consenso.

Propõe o autor a definição de festa como:

sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes.⁸⁰

A produção de uma identidade na festa é discutida por Guarinello que a classifica dividida em três diferentes tipologias: uma identidade *forte*, onde a festa aparece como um reforço de uma identidade mais ampla; uma *segmentaria*, ou *grupal*, que expressa uma singularidade de um grupo meio ao corpo social e uma *fraca*, onde há uma desconexão entre o motivo da festa e os participantes, tendo assim os grupos que rejeitam a própria festa. O autor ainda ressalta a possibilidade das três identidades estarem presentes em um mesmo festejo, o que a princípio parece dificultar a identificação de cada uma ou até mesmo o estabelecimento de graus de valores entre elas. Então, a identidade produzida por uma festa de *Corpus Christi* seria *forte*, por servir de um motivo religioso para a prática de exaltação do corpo do rei, e aplicada á uma sociedade comunitária?⁸¹ A festa do Divino produziria

⁸⁰ GUARINELLO,2001, p. 970.

⁸¹ Em Tönnies, tanto quanto em Durkheim, sociedades comunitárias (*Gemeinschaft*) se caracterizam por uma similaridade básica e uma identidade de valores e atitudes entre todos os seus membros. Não somente todos compartilham [sic] os mesmos valores e atitudes, mas este fato é conhecido e

uma identidade *segmentária* por ser específica á um grupo de devotos? E a identidade *fraca* seria produzida por festas como os enterros satíricos ou mesmo os carnavais? Atribuir tipologias ás identidades não dificulta o seu processo de entendimento?

Enfim, todas as definições são válidas e é verificável a dificuldade para se construir um conceito definitivo de festa. Porem é evidente as especificações com a qual cada uma se apresenta no mundo social, cabendo a nós identificar suas particularidades, relacioná-las, mantendo o cuidado, como sugere Guarinello, com sua inevitável polissemia.

As Festas luso-brasileiras

No Brasil, o tema da festa é tratado por historiadores que encontraram nestes eventos, principalmente no período colonial, um rico material para suas pesquisas. A partir dos estudos de festejos no período colonial é possível analisar as tradições sociais de caráter popular e religioso que retratariam uma realidade que predominou durante a formação de Minas Gerais, o apogeu e declínio do ouro e a presença da família real no Brasil.

A influência do barroco em Portugal é fundamental para compreendermos a transplantação de um estilo que, da metrópole para suas colônias definiria comportamentos a seus vassalos e contribuiria para uma produção artística que hoje se celebra como patrimônio cultural. O estilo, que se verifica fundamentalmente

vivido por todos; a sociedade é transparente, e existe um sentimento generalizado de pertencer ao mesmo todo. In. SCHWARTZMAN, 1968.

européu, surgiria na América, como fruto de um esforço religioso para reforçar o sucesso da contra-reforma e aplicar formas de dominação política que fortaleceriam os Estados Modernos.

A tradição festiva portuguesa torna-se presente na vida colonial principalmente através do interesse político que via nestes eventos formas de representação simbólica, com as quais as principais monarquias demonstravam autoridade e poder. A igreja também utilizava desses recursos como estratégias de catequização demonstrando suas estreitas relações com os poderes régios.⁸²

Festas dedicadas ao calendário Real e religioso foram registradas na colônia demonstrando uma grande sintonia com os festejos lusitanos. A publicação das mesmas em Portugal serviria para demonstrar à Coroa o quanto seus fiéis colonos se esforçavam para legitimar as relações de vassalagem comuns no Antigo Regime.

Destacamos aqui a participação de homens letrados que, durante o recorte temporal proposto, publicaram textos literários e artísticos, hoje consagrados pela literatura, pela história e pelos estudos sociológicos entre outros.

Pioneiro foi o trabalho de Affonso Ávila ao publicar os textos de duas das principais festas setecentistas brasileiras ocorridas, uma em Vila Rica e outra em Mariana; a primeira de caráter religioso, narrada por Simão Ferreira Machado e publicada em Lisboa em 1734. Celebrava-se a inauguração de uma nova e rica matriz do Pilar no bairro Ouro Preto. Ávila a denomina *feira barroca*, reconhecendo

⁸² Desde a celebração da primeira missa, descrita em carta por Pero Vaz de Caminha ao *venturoso* Rei D.Manuel percebemos claramente estratégias simbólicas utilizadas pelos jesuítas para conversão dos novos fiéis Cf. TINHORÃO, 2000.

ali elementos tratados por Weisbach (1948)⁸³ - que considerou o “estilo”, representação artística da contra-reforma. Através da arte surgiram representações e símbolos que teriam como objetivo, dirigir a sensibilidade espiritual e coletiva estabelecendo uma relação entre arte e espiritualidade contra-reformista.⁸⁴

A segunda celebra a chegada do bispo. D. Frei Manoel da Cruz que, em 1748, se instala na cidade de Mariana, juntamente com o primeiro bispado em Minas Gerais. O *Áureo Trono Episcopal*, reúne textos de dez poetas⁸⁵ dos quais destacamos Francisco Xavier da Silva, autor do elogio fúnebre a D. João V intitulado *Exéquias do Ezequias Português*⁸⁶ e os poetas-músicos: Pe. Gregório dos Reis e Melo (nomeado mestre capela da Sé de Mariana em 1748) e Floriano de Toledo e Piza (chante e regente do coro da mesma Sé). Sob influência da poesia gongoriana, os textos do *Áureo Trono* retratam uma realidade festiva onde não se poupou investimentos na celebração, em um momento que já se apresentava sinais de esgotamento da exploração aurífera⁸⁷. A sermonística mineira levaria o autor ao contato com a publicação das relações das exéquias de D. João V, realizada em 1750 com todos os requintes do espetáculo barroco em São João Del Rey e

⁸³ WEISBACH, citado por ÀVILA, 1994.

⁸⁴ Cf. ARANTES, 1986. pg 35

⁸⁵ Maria Conceição Rezende fala sobre a Academia do *Áureo Trono*, instalada em 10 de dezembro de 1748, identificando seus participantes além dos mencionados: João Coelho Gato de Amorim, Pe. Diogo Álvares da Silva, Pe. Antônio Dias Cordeiro, Pe. José Felipe de Gusmão e Silva, Sancho Pança de Apolo (pseudônimo) e Manoel de Pinho Candido. Cf. REZENDE, 1989. p. 264.

⁸⁶ Idem

⁸⁷ Para evitar os *excessivos gastos da pompa*, Dom Frei Manoel comunica tardiamente a data de sua chegada em Mariana, o que não impediu a realização do festejo com muita ostentação. Dom Frei Manoel já alertava sobre os habitantes daquele *dourado Empório das Américas* que costumam ostentar-se em semelhantes funções, sem embargo de ser tanta a decadência do mesmo paiz, que por acaso se acha nelle quem possa com dispêndio necessário para a conservação da sua pessoa, e fabricas... Àvila menciona as referências sobre a decadência econômica no *Epicídio à morte do governador Gomes Freire de Andrade* pelo poeta Claudio Manuel da Costa além das Cartas Chilenas atribuídas a Tomáz Antônio Gonzaga que critica os excessivos gastos realizados pelo casamento de D. João VI e Carlota Joaquina. In ÀVILA., 1994, p.82.

publicada em Portugal em 1751⁸⁸. Outras duas exéquias dedicadas ao *Magnânimo* em Minas merecem destaque, pela sofisticação de suas realizações, e por serem mencionadas nos documentos: uma ocorrida em Ouro Preto e a outra em Mariana, realizadas sob o comando do já instalado Bispo D. Frei Manuel da Cruz⁸⁹.

Em 1969 José Aderaldo Castello publicava *O movimento Academicista no Brasil*⁹⁰, contendo uma coleção de textos e documentos acadêmicos, de festejos setecentistas principalmente nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Castello publica a *Exposição Fúnebre, e Simbólica das Exéquias que a Memorável Morte da Sereníssima Senhora D. Maria Francisca Dorothea Infanta de Portugal, fez officiar no Arraial do Paracatu o ilustríssimo, e Excelentíssimo Senhor Conde de Valadares Governador, e Capitão General da Capitania de Minas Gerais etc. etc. etc. Dedicada ao mesmo Senhor. Por Manuel Lopes Saraiva, Furriel de Dragões, e Comandante dos mesmos no dito Arraial Seu Autor o Reverendo João de Sousa Tavares Graduado em Leis pela Universidade de Coimbra etc. 1771*, revelando mais um texto de tradição literária sobre uma solenidade fúnebre em Minas Gerais, envolvendo um membro da família real e suas também *barroquíssimas* exéquias, celebradas em Paracatu⁹¹.

No tomo II publica *O Parnaso Obsequioso*⁹², teatro para se recitar em música com texto do poeta Cláudio Manoel da Costa pelo aniversário de D. José Luís de Meneses. Destacamos também dois textos musicais que seriam: o drama

⁸⁸ Os impressos foram publicados em opúsculos separados. O autor dos sermões é o vigário colado de São João Del Rey Mathias Antônio Salgado e o antelóquio é de Manoel Joseph Corrêa e Alvarenga. In *A barroquíssimas exéquias de D. João V*. Idem

⁸⁹ infelizmente não foi possível fazer um estudo destes textos.

⁹⁰ CASTELLO, 1996,

⁹¹ Há também na mesma publicação Sonetos e Elogios sobre a morte de D. João V.

⁹² a primeira edição moderna do *Parnaso Obsequioso* é de Caio de Melo Franco em 1931.

com música *A União Venturosa* representada em função do aniversário de D. João VI e a serenata musical *Augúrio di Felicita, o sai il Trionfo d'Amore* representada no palácio real do Rio de Janeiro em 1817 em comemoração ao casamento de D. Pedro I e a descendente do império austríaco, e futura imperatriz, Leopoldina Josefa Carolina Habsburgo Lorena. Tais textos contribuem diretamente para o estudo da história musical brasileira.

A publicação dos dois volumes sobre festa, já mencionada anteriormente, torna-se um importante instrumento de análise sobre o que foi produzido durante os últimos anos por intelectuais de diversas áreas, demonstrando uma necessária interdisciplinaridade para análise dos festejos brasileiros. A utilização de documentos religiosos e textos de época como as *Cartas Chilenas (17?)*, *O Compêndio Narrativo Peregrino da América (1728)*, *O Triunfo Eucarístico (1733)* e *o Áureo Trono Episcopal (1748)*, além dos relatos dos festejos de nascimento, casamentos e morte de membros da família real e autoridades da colônia (como os acima mencionados), ofereceram ferramentas para trabalhar festas específicas, sobretudo aquelas realizadas em Minas Gerais. Também a diversidade racial pela qual se formou a sociedade, proporcionou um aumento de estudos sobre escravismos e a cultura negra contida na festa, assuntos presentes na mesma publicação.

As festas em Minas Gerais, durante o século XVIII, tiveram grande importância na estruturação da sociedade mineira estabelecendo, através de suas simbologias, relações entre a comunidade e o corpo político. Affonso Ávila, analisando as artes

plásticas e literárias, as identifica como fatos sociais totais⁹³, e enfatiza três elementos principais sob os quais é construída a festa: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório. A apresentação dos textos narrativos sobre *O Triunfo Eucarístico* e o *Áureo Trono Episcopal*, mesmo rendendo uma análise a partir do lúdico, do persuasório e da ênfase visual, ascendeu a discussão sobre festas em Minas Gerais e incentivou o estudo de diversas outras que apresentariam características barroquizantes de exteriorização.

Os rituais barrocos estão diretamente ligados ao efêmero, ao espetáculo que através de representações reforçam as relações sociais entre um público que autoriza a si mesmo como *artífices engenhosos* se apropriando de modelos teológicos-políticos estabelecidos nos conceitos ortodoxos portugueses.⁹⁴

Fundamentado na religiosidade e na necessidade de ostentá-la, o homem da colônia manifestava não só o valor de sua crença, mas também a carência por acontecimentos sociais, transformando as “festas” em verdadeiros espetáculos ornamentados com toda pompa e simbolismos comuns ao Antigo Regime.

No mundo ibérico as relações do homem com sua fé projetam nele, uma necessidade de se atingir a transcendência. Esta atitude, racional pela influência escolástica, e subjetivo, pelas relações com o sagrado, figura um homem

⁹³ Segundo Mauss (1974) *A noção de fato social total refere-se a determinado tipo de trocas cerimoniais-materiais e simbólicas que acionam de maneira simultânea diversos planos (religioso, econômico, jurídico, moral, estético, morfológico) de uma sociedade. Do ponto de vista analítico, os fatos sociais totais seriam mais que temas ou elementos de instituições; mais que instituições complexas ou mesmo sistemas de instituições religiosas, jurídicas, econômicas ou outras. Os fatos sociais totais representariam o próprio sistema social em funcionamento. Expressariam o conjunto de relações, a dimensão social total, que une os atores sociais no interior de uma sociedade. Outro aspecto decisivo no conceito de fato social total é sua dimensão de obrigatoriedade: tribos, clãs e fratrias, da mesma forma que cada ator social membro desses grupos sociais são constrangidos nestas situações, não só a aceitar o que lhes é oferecido como a retribuir com acréscimo o que recebem.* In AMARAL, 2001,

⁹⁴ HANSEN, 1997.

atormentado por uma solidão que materializa a dor. O culto a morte se fortalece para lembrar a sua fragilidade e a experiência religiosa torna-se um veículo para se chegar a Deus.⁹⁵

Mas as Festas não estavam somente relacionadas a uma devoção religiosa. Era um momento onde a monarquia absolutista utilizava artifícios para afirmação de seu poder. As festas eram realizadas para celebrar acontecimentos que envolvessem assuntos da Família Real e a afirmação do poder absoluto do Rei, a “cabeça” do corpo político, sendo determinadas pela coroa para que se estendessem por todo o império português. As festas reais, que faziam parte das festas oficiais promovidas pelos Senados das Câmaras, afirmavam a hierarquização entre autoridade monárquica e súditos, nas principais vilas mineiras, reforçando valores sociais e ao mesmo tempo criando outros. A interferência dos festejos no cotidiano dessas vilas mobilizava a comunidade, como observou Daniela Miranda nos seu estudo sobre músicos em Sabará:

os porcos e demais animais que costumeiramente viviam soltos pelas ruas eram recolhidos; a brancura das casas recém caiadas aliviava-se às colchas, tapetes e luminárias dependuradas em suas fachadas; e o ritual de sons, cores e movimentos contribuía para o caráter de luxo, sedução, devoção e obediência exigidas pelo momento. As festas mudavam o ritmo das vilas e nessas ocasiões a vida pacata e sem muitos atrativos dava lugar à insistência dos sinos, ao vigor dos fogos, à perseverança das rezas e à singeleza das músicas.⁹⁶

A preocupação em realizar cerimônias com destacada pompa fez com que o Senado da Câmara de Vila Rica publicasse um edital alertando aos moradores da vila para que consertassem as fachadas de suas casas e as decorassem com *sedas*

⁹⁵ FILHO, 2000, p.325.

⁹⁶ MIRANDA, 2002. p.27.

*e ornamentos decentes*⁹⁷. O não cumprimento dessas determinações acarretava em multas e, sobre as festas reais, incidiam as de valores mais altos.

Segundo Íris Kantor, três tradições distintas configuraram um padrão ibérico de cerimônias públicas - *Os Triunfos Romanos*, as *Entradas Régias* e as *Procissões de Corpus Christi* – gerando adaptações litúrgicas entre cerimônias eclesiásticas e monárquicas⁹⁸. Nestes momentos destaca-se o desfile ou cortejo, em que um grupo publicamente, materializa seu lugar de ocupação, determinado por um ritual estabelecido pelo alto da pirâmide social, utilizando-se de um aparato construído especialmente para o motivo principal (objeto focal). No caso das Entradas Régias, tradição onde o Rei deveria solenemente ser recebido pelas cidades de seu reino (e que na ausência do soberano se estendeu aqui na colônia a governadores e líderes eclesiásticos), constatamos um tipo de cerimônia que envolvia, além dos setores políticos, religiosos e administrativos, o povo, a massa que publicamente absorvia a propaganda do ideário régio, seguia os códigos impostos e muitas vezes se utilizava deles para protestar suas frustrações, criando a partir daí um diálogo entre os grupos⁹⁹. Estes códigos se relacionariam com as diversas formas de representação que configurariam na festa, elementos fundamentais á apropriação de conceitos e valores pelos indivíduos.

João Adolfo Hansen define a representação como *uma mediação, uma estrutura, uma forma interposta como um crivo do que se diz e se vê tanto nos festejos quanto nos relatos dos festejos*¹⁰⁰. O autor considera que nas festas, os

⁹⁷ LOPEZ, 2004. p.32

⁹⁸ idem

⁹⁹ Cf. CARDIM, 2001

¹⁰⁰ HANSEN, 2001, p. 737

elementos que compõe a representação, estão diretamente ligados aos signos visuais (roupas, cores, cenas, personagens, alegorias) e nos séculos XVII e XVIII aos livros de emblemas que eram utilizados por homens letrados para se construir uma simbologia. A representação é controlada por instituições da política católica portuguesa desde os aspectos ortodoxos á utilização dos materiais usados para se construir o imaginário visual. Ela permite compreender a estrutura social a partir de operações intelectuais produzindo, através de artifícios teatrais, uma relação de constrangimento e proteção, fidelidade e amor entre o rei e uma massa que seguia o modelo do público do teatro: heterogêneo na sua composição, hierarquizado nas suas posições, unificado pelo espetáculo que lhe era dado a ver.¹⁰¹ Hansen a partir do estudos de autores como Roger Chartier, Nobert Elias e Louis Marin, analisa a representação nos festejos coloniais como “processo mimético substancialista, coletivo, anônimo e de produção simbólica”, dividindo-a em quatro articulações enfocando sempre aspectos visuais:

I - representação como o uso de signos no lugar de outra coisa (cores, roupas, cenas, personagens e alegorias postas no lugar, por exemplo, de princípios abstratos e posições da hierarquia; signos verbais, no relato, reencenando textualmente as referências representadas pelos signos visuais dos festejos);

II - representação como a aparência ou a presença em ausência da coisa produzida pelo uso do signo (por exemplo, o uso do verde e vermelho significando honra e nobreza);

¹⁰¹ JOUHAUD, citado por CHARTIER, 1990, p. 193.

III - a forma retórica, orientada teológico-politicamente, da presença dessa ausência (os emblemas);

IV - A posição hierárquica encenada na forma, ou seja, a particularidade de uma posição social entre outras (formas de representação social no cortejo. Hansen inclui nesta os eventuais conflitos da representação).¹⁰²

O relato de Saint-Hilaire da procissão realizada em São João Del Rey, pela irmandade de São Francisco na Quarta-feira de Cinzas, possibilita observar o esforço para se criar signos que ajam diretamente na sensibilidade, ou melhor, nos afetos dos fiéis ao mesmo tempo em que, revela o espanto do viajante pela presença de elementos extravagantes que, mesmo censurados por alguns clérigos, não eram impedidos de serem utilizados. O início da procissão se dava pela participação de mulatos vestidos de fúrias, entidades que habitam o inferno no teatro barroco, precedidos por uma figura representando a morte que, teatralmente, fingia golpear o público com uma foice.

... era aberta por três mulatos vestidos de dominós escuros, mais ou menos semelhantes aos que se dão, nos nossos theatros, aos gênios infernaes. (...) logo atrás delles caminhava outra personagem coberta de uma vestimenta de panno amarellado muito justo, e sobre a qual se pintaram em preto os ossos que compõem o esqueleto. Esta figura representava a morte, e fazendo arlequinadas, ia batendo nos circunstantes com uma foice de papelão.¹⁰³

Seguia este dominó, um homem com uma bandeja de cinzas que marcava a testa dos presentes. Em seguida um homem e uma mulher representavam Adão e Eva, que fingiam colher frutos de uma árvore. Os grupos eram seguidos por andores

¹⁰² HANSEN, 2001, p.738.

¹⁰³ SAINT-HILAIRE, 1937. p 98-99.

contendo imagens em tamanho real representando figuras e cenas religiosas: Jesus no Monte das Oliveiras; Santa Magdalena e Margarida de Cortona; S. Luiz; Yvo, o bispo de Chartres; a Virgem, rodeada por querubins; S. Francisco recebendo do Papa a aprovação dos estatutos de sua ordem e por último S. Francisco sendo abraçado por Jesus. Os exageros na representação provocaram o comentário do viajante francês que achou essa série de figuras *de uma bizzarria extrema*¹⁰⁴.

O espetáculo em Minas acontece no ritual. Através do efeito se consegue exaltar os afetos¹⁰⁵. A observação de Saint-Hilaire talvez se justifique pela mistura de elementos sacros e profanos que, nas festas religiosas, conviviam, mesmo com as tentativas de restrições por parte da igreja. Outro exemplo que se aplica à exaltação dos afetos através de signos é o efeito causado pelo uso artificioso das velas relatado nas exéquias de D. João V em São João Del Rey (1750), onde se construiu uma ambientação repleta de emblemas¹⁰⁶, cores lúgubres, esqueletos de corpo inteiro, sonetos e música apropriada à cerimônia. A distribuição da cera fez com que o auditório produzisse e compartilhasse da sensação causada pela queima das velas que segundo João José Reis, *representava a vida que se extinguiu e a iluminação do caminho para a vida eterna*¹⁰⁷.

Apenas no Solemne Officio se chegou ao Psalmo Laudate, foy tanta a abundancia, e profuzão da cera, que a impulsos da liberalidade do dito Reverendo Vigário repartirão por todo o numero auditório (...) não ficando em toda a extensão do templo pessoa de qualquer condição, a quem não *se offertasse vela de*

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ *degli effetti nascono degli affeti*. Ditado veneziano cit. por João Adolfo Hansen no prefácio de PÉCORA 1994. p.18.

¹⁰⁶ Dá-se ordinariamente o nome de emblema a desenhos alegóricos simples acompanhados de um mote explicativo e destinados a ensinar de forma intuitiva uma verdade moral. (Schopenhauer – O mundo como representação, I, III, 50) In HANSEN. João Adolfo. Notas de Aula. Mimeo.

¹⁰⁷ REIS, 1999, p. 139.

libra; sendo depois de accezas tal a illuminação, e incêndio, que deixavão a perder de vista as estrellas do firmamento¹⁰⁸.

A Festa Fúnebre

A morte como espetáculo é discutida por Johan Huizinga (1919) que identifica nas cerimônias do final da idade média, uma necessidade de se formalizar as emoções porque “ sem elas, a paixão e a ferocidade causariam a destruição da vida.”¹⁰⁹ Essa formalização seria artificial e teatralmente organizadas. Segundo o autor, os ritos fúnebres seriam as cerimônias onde ela se apresentaria de forma mais aparente. O valor cultural do luto dramatiza os efeitos do pesar na vida pública formando-se assim uma memória¹¹⁰. Morte e memória se difundem no cristianismo a partir dos ritos pagãos e através de orações fúnebres nomes de mortos, que em vida eram destaques, são lembrados¹¹¹. Philippe Ariès identifica um sistema medieval de morrer que se fixa até os dias de hoje através do que ele nomeia a *Morte Domada*.¹¹² O aviso da morte, a preparação, a lamentação, o perdão, a oração fúnebre, a confissão e a encomendação da alma faz da morte um rito de passagem completo¹¹³. Durante o século IX foi instituída uma festa anual, em memória dos defuntos (dois de novembro) e no fim do século XII a criação do purgatório, como

¹⁰⁸ Monumento do Agradecimento Tributo da Veneração, Obelisco Funeral do Obséquio, Relação Fiel das Reais Exéquias, que à Defunta Majestade do Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor D. João V dedicou o doutor Matias Antônio Salgado”, (celebradas em São João d’el-Rei, e publicadas em 1751. In. CAMPOS, 1986. Anexo. p.29.

¹⁰⁹ HUIZINGA, 1978. p.48.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ LE GOFF, . 2003. p 442-443

¹¹² ARIÈS, 1989.

¹¹³ DAVES, 1998.

lembra Le Goff¹¹⁴, fez com que os vivos se esforçassem, através de missas, orações e esmolas na intenção de que as suas almas por ali passassem rapidamente em direção ao paraíso. Entre os séculos XVII e XVIII, o padre Manoel Bernardes publica os *Exercícios Espirituais, e Meditações da via Purgativa sobre a Malícia do Peccado, Vaidade do Mundo, Misérias da Vida Humana, e Quatro Novíssimos do Homem*,¹¹⁵ contemplando no mundo lusitano e na colônia o purgatório inclusive o Limbo, onde eram encaminhadas as almas das crianças sem batismos, lugar recentemente extinto pelo papa Bento XVI.

Na tradição barroca morte e funeral são também atos teatrais. Tornam-se um espetáculo voltado para o consumo e a edificação moral do povo.¹¹⁶ A morte serve como instrução moral utilizada pela igreja através de aparatos teatrais para persuadir a massa a uma atenção voltada para a vida, como afirma Alcir Pécora:

O século XVII foi o ponto alto da utilização da morte, pela igreja, para fins didáticos, ou seja, um período em que ficava patente o papel do clero na superação da morte. Naquele século, a Igreja pós-tridentina buscou transformar a morte em um fenômeno cuja inevitabilidade deveria se tornar um foco da vida, e não um simples evento que ocorreria ao seu final.¹¹⁷

Em 1991, João José Reis publica *A Morte é Uma Festa*, conferindo aos eventos fúnebres lugar de destaque entre os festejos coloniais brasileiros. A princípio denominar um funeral como festa parece atribuir ao termo um sentido contraditório. É possível um enterro possuir caráter festivo?

¹¹⁴ Lê Goff, 1981.

¹¹⁵ O documento foi localizado por Adalgisa Arantes no Arquivo Paroquial de Antônio Dias em Ouro Preto. In. CAMPOS, 1994, p. 346.

¹¹⁶ SIERRA, 2002. p 35

¹¹⁷ Idem. p. 36

A tradição funerária no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, apresenta características muito próximas aos critérios discutidos anteriormente sobre o conceito de festa. Possui um caráter coletivo, regras e normas particulares a ela, concentra afetos e emoções em torno do objeto celebrado, é cotidiana (no sentido atribuído por Guarinello), é hierárquica na disposição do cortejo, ocupa espaço e tempo específicos, produz uma identidade através das representações e pode até se apresentar como ação subversiva¹¹⁸.

Podemos dividir em três grupos os eventos funerais ocorridos nos setecentos em Minas procurando caracterizá-los a partir da idéia de festa. Era obrigatório celebrar nas colônias as exéquias de membros da família real pelos Senados das Câmaras, assim como também era assegurada pelas irmandades, a realização do funeral de seus irmãos. As cerimônias fúnebres que não estavam vinculadas com a nobreza eram equiparadas à hierarquia social do defunto que se preparava, espírito e materialmente em vida, para garantir uma curta passagem pelo purgatório. Os funerais reais asseguravam a continuidade do Rei enquanto cabeça do corpo político¹¹⁹. Os funerais dos comuns asseguravam a salvação de suas almas. Entretanto um evento fúnebre ganhou destaque em Minas Gerais onde um boneco de palha simbolizava o antigo governador D. Lourenço de Almeida, impopular entre os moradores de Vila Rica pelo seu governo autoritário e corrupto. A partir de uma tradição de funerais simbólicos, comuns na Europa moderna, criou-se

¹¹⁸ É o caso do enterro satírico de D. Lourenço de Almeida em 1732 em Vila Rica. Sobre isto consultar ROMEIRO, 2001.

¹¹⁹ Sobre a continuidade do Rei ler KANTOROWICZ, 1998.

um funeral com direito á procissão com pessoas de destaque da sociedade, ofício, missas e até testamento¹²⁰.

As pompas nessas festas, caracterizadas pelo luxo dos caixões, dos panos funerários, a quantidade de velas queimadas (cera), o número de participantes no cortejo, músicos, autoridades presentes, o número de missas, a decoração da igreja, retratavam o destino imaginado pelo morto ao mesmo tempo em que promoviam a sua passagem desse destino. João José Reis considera a Morte como desordem e observa que, por mais esperada e preparada que fosse, rompia com o cotidiano¹²¹. Ele explica: “a ordem perdida com a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstruir a vida sem ele“¹²². Essa desordem se organiza no espetáculo, por isso, quanto maior fosse a difusão dos signos, a produção dos gestos e elementos simbólicos, mais eficientes seriam os meios para a salvação da alma.

As cerimônias de morte, seguindo a tradição portuguesa, são manifestadas por um coletivo que é representado por diversos grupos com os quais o morto estava ligado direta ou indiretamente (parentes, irmandades, amigos etc), além de parte da população local que viam nesta cerimônia um momento para integração. Os laços de solidariedade entre irmãos, exteriorizados na participação dos cortejos eram estipulados pelos estatutos das irmandades. No caso dos funerais reais, as obrigações para cumprimento do luto eram fixadas através de ofício publicado pelas câmaras.

¹²⁰ ROMEIRO, 2001.

¹²¹ Contrariamente ao que pensa Guarinello, João José Reis afirma que a festa fúnebre interrompe o cotidiano.

¹²² REIS,. 1991. p: 138.

O tempo constituía desde os momentos de agonia sinalizados pelos dobres dos sinos, extrema unção, funeral, cortejo ou procissão, ofício e missa, indo até ao enterro propriamente dito. Pelos dobres de sinos era possível distinguir informações sobre o defunto¹²³: se homem, mulher ou criança, a posição que ele ocupava na sociedade etc. Para a realização desses funerais, havia um número de figurantes envolvidos¹²⁴ (carpideiras, padres, alfaiates, músicos, sermonistas, manipuladores, etc) que, profissionalmente, atuavam no que chamo de *indústria da morte*¹²⁵. Trataremos, entretanto, do caso referente á participação de músicos nos funerais. Podemos constatar nos livros de receitas e despesas das irmandades, a contratação de regentes, instrumentistas e cantores para a celebração de ofícios e missas encomendadas que eram essenciais para a salvação da alma e garantia uma “boa morte” ao irmão defunto. Como exemplo, apresento abaixo trecho do Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês (1772) do Arraial do Tejuco, hoje Diamantina:

[...] foy uniforme e ditos por dos Juizes, Escrivão e mais mezarios que era conveniente ajustarçe a Muzica pello presso de sem Mil reis pello tempo de hum anno cujo prencepia a Correr do primeyro dia de novenna que se fizer este anno [...] Com a obrigação dos ditos Muzicos a se tirem a todos os actos solenne com – muzica, e enterros Com seos Mementos, a hum dos dois emçinados na forma dos Summarios das Indulgências [...]¹²⁶

A música encomendada para essa solenidade acompanhava, também, a hierarquia social do morto e era uma das partes que aumentava em relevância os

¹²³ Este assunto será tratado no capítulo A Memória Sonora.

¹²⁴ Sobre isso consultar o capítulo *A morte como negócio: receitas e despesas funerárias*. In REIS, 1999, p. 228.

¹²⁵ DE PAULA, 2001, p. 456.

¹²⁶ Livro de Termos de Nossa Senhora das Mercês (1770-1870). In LANGE, 1983. pg. 362.

custos do ritual juntamente com os sermões. Reis identifica a atuação dos músicos em cerimônias fúnebres na Bahia no séc. XIX:

Alguns pediam, além de padres, pobres e irmãos, o acompanhamento de músicos, que formavam pequenas e grandes orquestras. Eles tocavam mementos à saída do funeral de casa (na encomendação), e seguiam silenciosos o cortejo carregando seus instrumentos em uma das mãos e uma vela ou tocha na outra. Durante a missa de corpo presente, voltavam a tocar, freqüentemente aumentados em número, agora incluindo organista e coro. São inúmeros os recibos passados “pela música em casa e na igreja.¹⁸.

Os testamentos configuram um importante documento para os estudos sobre a morte como verificamos em Ariès e Volvelle, pois a partir deles é possível entrar em contato com a vontade de seus testadores e identificar costumes funerários. Alexandre Daves aponta três momentos demarcados na redação dos testamentos: O tempo vivido (acerto de dívidas e de reparação de um mal) – o tempo presente (anuncio da morte, o ato de testar e preparação para o transe derradeiro) – e o tempo futuro (enunciação das estratégias de salvação da alma, destino dos recursos para celebração de missas e instituição de herdeiros)¹²⁷. Testar durante o século XVIII é o primeiro caminho para se ter uma boa morte, mas era privilégio para poucos. Daves analisa os testamentos da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, Cabeça da Comarca do Rio das Velhas, ou seja, uma região urbanizada entre os anos de 1776 e 1755, e constata que os habitantes vindo de Portugal, brancos e mais ricos somam-se a maioria dos testadores; seguiam-se nessa ordem entre os brasileiros, os nordestinos da Bahia e Pernambuco; paulistas, cariocas e

¹⁸REIS, 1999. p. 153-154.

¹²⁷ DAVES, 1998, p. 4

mineiros; entre os africanos a maioria provinha da Costa da Mina e Angola¹²⁸. Em menor número havia os que não declaravam a naturalidade ou vinham de micro-regiões de Portugal. Ter uma morte ritualizada e com pompas funerais também se constituía um privilégio alcançado por poucos. Por isso o papel importante desempenhado pelas irmandades em cuidar inclusive daqueles que não tinham como “zelar” durante a vida pela salvação de sua alma. Negros, mulatos e carijós condenados por crimes, eram esquartejados e a cabeça exposta no Pelourinho¹²⁹. A representação da violência instruía publicamente o povo para a ordem.

Os negros escravos, não deixavam, apesar da desconfiança dos brancos por revoltas e do esforço pela igreja para catequização dos mesmos, de celebrar a morte de seus “irmãos”, a maneira africana. O cortejo era acompanhado por instrumentos típicos, canções africanas, palmas, danças e às vezes até acrobacias, tudo feito com tanta intensidade que assustavam alguns e fascinavam outros.



fig.01 – enterro do filho de um Rei negro – prancha 16 - Debret

¹²⁸ Júnia Furtado localiza apenas 28 testamentos de negras forras no Arquivo eclesiástico de Diamantina e pouco mais de comerciantes indicando as condições como cor, estado civil, tipo de negócio que poderiam interferir no ato de testar. In FURTADO, 2001.

¹²⁹ As irmandades de Misericórdia, instaladas em Vila Rica em 1735 eram responsáveis por ajudar os condenados a bem morrer. In. CAMPOS, 1986, p. 330-332.

Uma curiosidade é a semelhança dos funerais católicos com os dos africanos presentes no Brasil. Nas duas culturas, a preocupação em tornar a passagem para o além rápida e definitiva, fazia com que os vivos intercedessem de maneira festiva em rituais parecidos e repletos de elementos simbólicos. Debret relata os funerais de negros como o cortejo de uma negra moçambique, acompanhado somente por mulheres que entoavam salmodias, juntamente com instrumentos percussivos, clamando aos seus compatriotas para que se unissem ao enterro. O canto fúnebre, neste momento demonstra o sentido cristão:

Nós estamos chorando o nosso parente, não enxerguemos mais; vai embaixo da terra até o dia do juízo, hei de século seculorum amem.¹³⁰



fig 02 – enterro de uma negra – prancha 16 - Debret

É evidente, mas ainda um estudo mais profundo sobre as relações culturais entre rituais africanos e luso-brasileiros, precisa ser feito. O sincretismo

¹³⁰ DEBRET, 1975, p. 179-189.

religioso fez com que, no Brasil, a semelhança entre esses ritos, principalmente os fúnebres, os torne aceitáveis no meio de uma sociedade hierarquizada e racista¹³¹.

Capítulo II. As Exéquias Reais

Dentre as cerimônias fúnebres que se destacaram em Minas Gerais no período de 1750 a 1827, as exéquias reais, promovidas pelos Senados das Câmaras, celebravam solenemente a perda de um soberano que mesmo distante se fazia presente visualmente através de símbolos e retratos pintados e que freqüentemente eram exibidos aos seus súditos¹³². A tradição do retrato como forma de produzir a memória da imagem do Rei é discutida por Le Goff¹³³, que a identifica partir da *memória funerária*, desde a antiguidade, através das estelas gregas e os sarcófagos Romanos. A *Memória Real*, como parte de uma memória coletiva, segundo o autor é traduzida em registros que há anos narram os feitos dos reis privilegiando o sentido visual na produção dessa memória e criando o que ele nomeia *instituições-memória* (arquivos, bibliotecas, museus)¹³⁴. Mas a sua utilização poderia ter outros fins. Na Roma antiga o Senado utilizava a *damnatio memoriae*, que consistia na eliminação das informações sobre a vida de um Imperador Tirano, apagando seus feitos nos registros e nas inscrições monumentais.¹³⁵ A eliminação da memória era usada como controle pela ameaça. “Ao poder pela memória

¹³¹ Sobre isso ver sobre as Irmandades de Boa Morte e suas relações mítico afro-cristã. In. MARQUES, 2004.

¹³² Em 1811, por exemplo, a câmara de São João Del Rey manda pintar um retrato do *Príncipe Regente Nosso Senhor para se por nesta casa*. In Cintra. Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João Del Rey. Volume I. 2ª edição. Imprensa Oficial. Belo Horizonte. 1982.

¹³³ ¹³³ LE GOFF. História e Memória. Editora UNICAMP. Campinas. 2005. p. 430.

¹³⁴ Idem . p. 429.

¹³⁵ LE GOFF, op, cit. p. 437.

corresponde a destruição da memória”¹³⁶. Lê Goff, fazendo uma retrospectiva sobre o assunto, a identifica desde os antigos associada a um modelo persuasivo ¹³⁷.

No Antigo Regime, as festas de *Corpus Christi* proclamavam a exaltação do poder régio criando simbologias, o que nas colônias era a melhor maneira para tornar pública a imagem do Rei. Camila Fernanda Guimarães Santiago, em seu estudo sobre as festas da câmara de Vila Rica traça claramente as relações entre o símbolo de representação eucarística e a figura régia:

Mesmo antes de ser aclamado, D. João já era referendado como Sol (...) A custódia, com a hóstia em procissão, assemelha-se ao Sol radiante. Além disso, Jesus é sempre relacionado com a luz capaz de aplacar as trevas e o mal. Logo, o sacramento em evidência no festejo era o Corpo de Cristo e a representação do corpo do rei, evocação metafórica de algo ausente, mas presentificado pelo elemento alusivo¹³⁸.

A Elaboração de um complexo simbólico em torno do rei o elevava a uma entidade entre o divino e o humano¹³⁹. Desde a morte de D. João V (1750), intelectuais locais, religiosos e viajantes relataram detalhadamente em Minas as exéquias de vários monarcas, com publicações que hoje permitem reconstruir o imaginário de uma cerimônia que através de representações eloqüentes, persuadia um público a representar um sentimento nem sempre sincero.

Com o advento da imprensa, a circulação de livros, gravuras e panfletos descrevendo, representando, e exaltando as festas dedicadas ao rei, impôs uma consciência aos seus receptores sobre o poder soberano. É a memória impressa da

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Ibidem. p. 457.

¹³⁸ SANTIAGO, Camila. Op. Cit. p. 79

¹³⁹ Idem. p. 39

feira¹⁴⁰. Nas relações entre Portugal e Brasil tais publicações, mesmo que restritas, promoveram uma maior abrangência dos eventos reais, uma vez que a tipografia tornou possível o manuseio individual de textos e imagens, tornando-os mais familiares às massas¹⁴¹.

Nos eventos fúnebres reais, o fausto era exibido como forma de comover o fiel vassalo, construir nele uma memória e o cumprimento do luto, estabelecido por editais garantiam o controle da sociedade prevendo graves penas àqueles que não o obedecessem. Estabelecia-se com isso uma aproximação entre cabeça e corpo político - Segundo o estudo de Kantorowicz¹⁴²: o Rei como cabeça e o povo como o corpo desta cabeça. Analisando juristas ingleses durante a idade média, o autor torna compreensível a justificativa de continuidade de um Rei que no corpo político sempre perdurará como cabeça e governante¹⁴³. O termo *rex qui nunquam moritur*, utilizado como conceito na Idade Média, define bem a idéia de um rei que nunca morre, o que se associa diretamente com a perpetuidade da Dinastia¹⁴⁴. A idéia das “duas Coroas” é utilizada pelo o jurista italiano Baldus para legitimar a sucessão do filho por direito de primogenitura: A primeira Coroa (que simboliza a justiça)¹⁴⁵ é passada pela morte do pai em continuidade, sem intervalo de tempo. A segunda (material), exige uma solenidade ritual para impor a todos a autoridade do novo Rei.

¹⁴⁰ MEGIANI, 2004. p. 188.

¹⁴¹ Idem p. 191

¹⁴² KANTOROWICS, Ernest H. Os dois corpos do Rei. *Um estudo sobre teologia política medieval*. Editora Schwarcz LTDA. São Paulo. 1998.

¹⁴³ Ana Paula Torres Megiani identifica, na tradição fúnebre portuguesa, uma diferença em relação as cortes francesas e inglesas: o segundo corpo de cera, comum nos funerais reais destes dois países (como foi discutido por Kantorowicks) não aparece nos funerais da realeza lusitana o que pode significar que em Portugal o corpo político estava segundo a autora “encarnado no reino e não na realeza”. MEGIANI, 2004, p 101

¹⁴⁴ KANTOROWICS, Ernest H. Op. Cit. p. 195

¹⁴⁵ “Iustitia enim perpetua est et immortalis”.(A justiça é perpétua e imortal.). idem.

É o que o jurista inglês, Edward Coke (1522-1634) chama de “solenização exterior da descendência”¹⁴⁶.

Para as Exéquias de D. João V (1750) escreveu o Frei Matheus da Incarnação Pinna ao Governador e Capitão General Gomes Freire de Andrade reconhecendo, através da tradição literária fúnebre, as virtudes transmitidas ao novo rei D. José I em sermão pregado na Sé do Rio de Janeiro e publicado em Portugal em 1752 :

A toda Nação Portuguesa, necessariamente sentida pela morte de Sua Magestade Fidelíssima, applicava o Orador a consolação, de se achar em todo substituída a sua falta com o nosso Fidelíssimo Rey D. José I., no qual com admiração, e respeito já vemos que resplandecem as mesmas virtudes, com que se ornava o rey, que lhe cedeo a Coroa, e largou o Ceptro.¹⁴⁷

A monarquia portuguesa passa por quatro dinastias¹⁴⁸ desde a sua independência adquirida pelo Rei D. Afonso Henriques que em 1143 assina um tratado de paz com Afonso VII, rei de Leão, reconhecendo Portugal como um reino. Porém somente em 1179, o papa Alexandre III reconhece, através da bula *Manifestis Probatorem*. D. Afonso como Rei de Portugal¹⁴⁹.

A dinastia Bragança, a quarta dinastia que reinou entre 1640 a 1910, inicia seu governo com um Rei que associa o seu poder real com uma devoção religiosa. D. João IV (1640/1656), o *Restaurador*, conhecido como o Príncipe da Música e grande apreciador da arte, principalmente a religiosa, oferece em 1646 a “Coroa” a

¹⁴⁶ ibidem.

¹⁴⁷ Dedicção da Câmara do Rio de Janeiro ao Governador Gomes Freir de Andrade. In. PINNA, Frei Matheus da Incarnação. Sermão nas Exéquias do Rey Fidelissimo D. João V. Oficina de Inácio Rodrigues, 1752, p´ginas iniciais não numeradas.

¹⁴⁸ As quatro Dinastias foram: a primeira Afonsina (1143/1383), a segunda de Avis (1145/1580), a terceira Filipina (1580/1640) e a última Bragança (1640/1910).

¹⁴⁹ FERNANDES, 1999.

Nossa Senhora da Conceição que se torna Padroeira de Portugal. Seis anos antes, (após os conflitos com o papa Inocêncio X que não queria reconhecê-lo re), D. João libertara Portugal da dominação espanhola sob as coroas dos reis Felipes inaugurando o regalismo¹⁵⁰ português, recorrendo ao modelo francês de Luis XIV (galicalismo) segundo o qual a autoridade dos Pontífices seria subordinada ao rei¹⁵¹. Essa Dinastia governou o mais longo período da monarquia portuguesa quase sempre com descendência direta para a sucessão real¹⁵². Utilizaremos a seguir as exéquias reais realizadas em Minas Gerais entre 1750 e 1827, como forma de analisar a memória sonora destes eventos..

As Exéquias de D. João V

Choray Nobres - Choray Povo – que he morto o vosso Rey e
Senhor D. João o Quinto de Portugal.¹⁵³

Em 1706, sobe ao trono D. João V, o Magnânimo. Sua religiosidade o leva ao reconhecimento do Papa Bento XIV que lhe ofereceu o título de Fidelíssimo e a Sé de Lisboa é elevada a Sé Patriarcal. Esta influência, no fim dos seus dias, tornou a vida musical portuguesa voltada para a igreja o que influenciou negativamente, por exemplo, a produção operística. Sobre isso escreveu Manuel Carlos de Brito:

¹⁵⁰ O regalismo consiste numa doutrina que defende os interesses do Estado contra as pretensões da Igreja.

¹⁵¹ GÉRSO, 1978. p.15

¹⁵² D. Afonso VI (1656/1683) não teve descendentes legítimos, D. Miguel é condenado ao exílio e assume a coroa portuguesa D. Maria II, filha de D. Pedro IV (Pedro I no Brasil). O último dos reis Bragança, não teve descendentes. D. Manuel II (1908/1910) governa somente dois anos até Portugal ser proclamada República.

¹⁵³ Portugal, e em consequência suas colônias, parece não seguir o modelo francês *Lê roi est mort!... Vive lê roi!* que transmite pela frase a continuidade do Rei. O que é proclamado se restringe á dor e as lágrimas de seus súditos pela morte de seu soberano:

Numa carta escrita de Lisboa em 1747 para o Padre Martini em Bolonha, o compositor Gaetano Maria Schiassi afirma que desde o ataque que o rei sofrera só as oratórias e as festas de Igreja eram ainda permitidas, e que D. João V queria fazer as pessoas santas à força¹⁵⁴.

A doença do Rei, durante seus últimos oito anos, faz Portugal, apoiado pela Rainha Maria Ana da Áustria sua esposa, a reprimir a música profana e dos teatros, mas os investimentos em músicos italianos e o envio de portugueses a Roma para se aperfeiçoarem, contribuiu para uma música religiosa italianizada comparada ao que se produzia na Capela Papal, ou seja, ao estilo romano. O próprio Papa Benedito XIV, chega a publicar em 1749 a encíclica *Annus Qui*, onde o caráter profano ou teatral deveria ser evitado nas execuções musicais¹⁵⁵. Mas aparentemente suas propostas não tiveram resultados eficientes na colônia portuguesa.

A sensibilidade musical de D. João o faz, em 1713, instituir um decreto fundando um seminário destinado ao ensino da música, organizado à semelhança do de Vila Viçosa e que primeiramente se instalou no Paço dos Arcebispos sendo transferido posteriormente para o convento de São Francisco. As despesas deste seminário eram pagas pelas rendas da Capela Real. De Roma trouxe para Portugal cantocanistas e liturgistas, além dos livros do coro usados no Vaticano igualando a devoção lusitana ao ritual pontifício.

Manuel Carlos de Brito, em seus Estudos de História da Música em Portugal menciona nomes como Antônio Teixeira, Alessandro Scarlatti, os castrados

¹⁵⁴ BRITO, Manuel Carlos de. Estudos de História da Música em Portugal. Editorial Estampa. Lisboa. 1989. p.112.

¹⁵⁵ *Nihil mundanus, nihil profanus aut theatrale resonet* (nada mundano, nada profano ou teatral deverá ressoar) Cf. MONTEIRO. A Encíclica Annus Qui de Benedito XIV

Cristini e Floriano, o contralto D. Luigg, o tenor Gaetano Mossi (que havia cantado em óperas de Vivaldi), Pietro Giorgio Avondano além do mestre de capella Domenico Scarlatti e o seu vice-mestre Carlos Seixas, compondo o quadro de músicos que atuaram na primeira metade dos setecentos na Corte em Lisboa ¹⁵⁶.

O fervor religioso do *magnânimo* monarca, que se estendia às atividades freiráticas, tornou Portugal uma metrópole fiel e urbanizada. Proporcionou um desenvolvimento estrutural e intelectual erigindo construções importantes como o Aqueduto das Águas Livres, o Convento de Mafra e a fundação da Academia Real da História Portuguesa e da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Morre D. João V em 31 de julho de 1750, sendo seu corpo sepultado na Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa. Suas Exéquias podem ser consideradas um bom exemplo de espetáculo barroco onde se exteriorizava solenemente, pela primeira vez em Minas Gerais, a morte de um Monarca.

Há relatos sobre a suntuosidade e o luxo opressor utilizados, à maneira barroca, para celebrar em todo reino as exéquias de D. João V que, mesmo ausente, impunha seu poder pela distância hierárquica entre o “corpo imaginário” e seus súditos coloniais. A música nas exéquias celebradas na Bahia, acompanhava todo este aparato:

[...] a música contou com um coro de 180 sacerdotes [...] também em outras igrejas paroquiais se construíram Túmulos magníficos, Música excelente e Panegyricos elegantes. ¹⁵⁷

Para a morte destas “ilustres figuras”, além de toda esta pompa, eram escritos textos em prosa ou verso narrando a “honrosa” vida que o morto levava e de

¹⁵⁶ Idem 148. p. 110.

¹⁵⁷ Panegírico: discurso elogioso em louvor ao morto. In REIS, 1999, p. 164.

como fora realizado as suas magníficas exéquias. São inúmeros as relações, sermões e orações funerárias dedicados á pessoas de destaque social no Brasil Colônia. Em 1676 o espanhol Juan Lopes Sierra publicaria um panegírico fúnebre dedicado ao governador D. Afonso Furtado comprovando uma tradição literária fúnebre que se praticou no Brasil¹⁵⁸. Em Minas Gerais, após a publicação por Affonso Ávila do monumento funeral de Mathias Antônio Salgado, e a relação das exéquias da Infanta de Portugal em Paracatu, por José Aderaldo Castelo, outros textos fúnebres vem ganhando a atenção por estudiosos da literatura e da história¹⁵⁹.

Em 1750 a Câmara de Vila Rica publica ofício divulgando a morte do Rei D. João V contendo instruções para o procedimento do ritual fúnebre e a adequada punição para quem não as seguissem:

Acordarão em mandar fechar as janellas dos Passos do Conselho em demonstração do sentimento, que elles como fieis vassallos tem da grande perda do nosso Soberano e Senhor Dom João o Quinto de Portugal (que em glória descansa) e para que chegasse a notícia de todos Acordarão mandar se fação editaes para esta Villa, Arrayaes, e Freguesias da mesma Comarca, donde se mande que toda pessoa sem ezcepção traga luto por seis meses o que farão dentre oito dias, depois da publicação depois de lidas, com pena de quarenta oitavas de ouro e trinta dias de cadeia e della não sahirão sem que paguem e que eu escrivão faria para esta villa, e seos Arrabaldes, e Freguezias e Arrayaes della quarenta e quatro editaes¹⁶⁰.

A tradição de uma literatura fúnebre (através dos sermões, relações, elogios, panegíricos, etc) por homens letrados, contribuíram durante e após a cerimônia, para a formação no coletivo de uma memória das virtudes e bons atos do

¹⁵⁸ Op. Cit.

¹⁵⁹ Cf. VIEIRA, 1994.

¹⁶⁰ Termo de Vereação de 17 dezembro de 1750, Câmara Municipal de Vila Rica. Revista do Arquivo Público Mineiro. Volume 09. 1904. CD Room: CD 02. Pasta 09. Imagem 118-119.

soberano, promovendo uma memória visual e ao mesmo tempo reafirmando e criando valores. Caso exemplar é o Dr. Mathias Antônio Salgado, 2º vigário colado da Matriz de N. Sra do Pilar em São João Del Rey. Em 1751 o erudito vigário, que possuía relação de amizade com D. João, publica em Lisboa dois sermões contendo o último um prefácio (antelóquio) de autoria de Manoel Joseph Corrêa e Alvarenga¹⁶¹ descrevendo detalhadamente as reais exéquias de D. João V celebradas com grande pompa na matriz do Pilar.

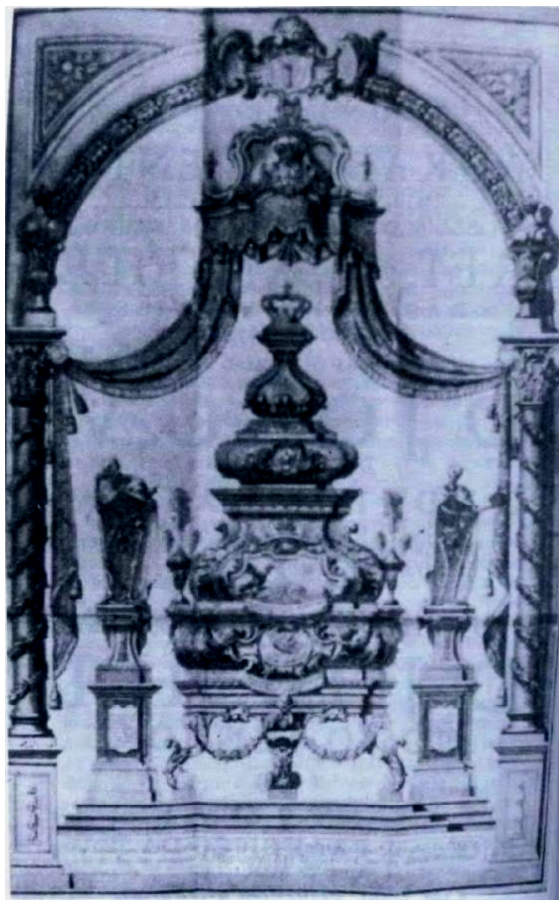


fig. 03 - mausoléu para as exéquias de D. João V em São João del Rey

¹⁶¹ CAMPOS, 1986. p 83.

Em Ouro Preto, foi contratado para tal ocasião, o músico Francisco Mexias, nome comum nas arrematações de serviços prestados para a Câmara de Vila Rica nos anos de 1750/51:

Acordarão que para o mesmo acto funeral assimajustasse o dito Procurador quatro coros de música com Francisco Mexia dando este todas vozes e instrumentos que forem necessários para a dita função¹⁶².

Francisco Mexia parece ter sido um músico articulado politicamente e profissionalmente¹⁶³. Maurício Monteiro fala sobre o envolvimento do músico, em Vila Rica, contra os abusos cometidos pela criação de um cargo de revisor de música por D. Frei de Guadalupe, escrevendo a D. José I se recusando a submeter seus “papéis” a censura estipulada pelo Bispo¹⁶⁴.

Já em São João Del Rey, através do antelóquio de Manoel Joseph Corrêa, somente é possível entender a formação dos coros que na matriz do Pilar consistia em dois rabeções, um cravo e quatro vozes cada um. A responsabilidade pela música não é especificada.

Nos dous lados da igreja se dividirão dous coros de Musica em outros tantos coretos, em cada hum dos quaes estão dous

¹⁶² Idem 154

¹⁶³ Luiz Mott, em seu estudo sobre a vida devassa do Clero em Minas Gerais, cita um músico de nome Francisco Messias, rabequista de Vila Rica, como um dos amantes do padre José Ribeiro Dias (1749), condenado pela Inquisição por sodomia. Pelas informações parece trata-se da mesma pessoa: “Pior sorte teve o Padre José Ribeiro Dias, Vigário de São Caetano, Comarca de Vila Rica, 55 anos. Foi acusado de ter mantido dezenas de “atos desonestos de molícia (masturbação) e atos nefandos sodomíticos pelas partes traseiras” com diversos moços e adultos, alguns levando-os para sua cama, outros copulando no mato. Eis seus cúmplices mineiros: [...] Carlos, músico em São Caetano; [...] Manoel Ramos, harpista, pardo forro morador no mesmo Ribeirão; Francisco Messias e João Alves, rabequistas de Vila Rica; João Boquinha, rabequista e alfaiate [...]”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Proc. 10426. Caderno de Nefando n.20, fl. 89. In. MOTT, Luis. Modelos de Santidade para um Clero Devasso: A propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. Revista do Departamento de História. Vol. 09. 1989. p 104-105.

¹⁶⁴ O caso também é citado por Curt Lange e Maria Conceição Rezende. Na tentativa de localização do documento a partir da referência de Maurício Monteiro as informações não coincidiram com o índice do Arquivo Histórico Ultramarino. A referência citada por Monteiro é: Arquivo Histórico Ultramarino. Lisboa. C.241, fls 310. In. MONTEIRO. 1998, p. 16.

rabecoens, e hum cravo, e quatro vozes, todos tam bem ajustados, que cantando todos os Responsórios, Versos, e Liçoens debaixo de rigoroso compasso, era tal a melodia, e consonância, que se julgava fazerem todos hum concerto, sem faltar algum ao regulado contraponto da sua voz.¹⁶⁵

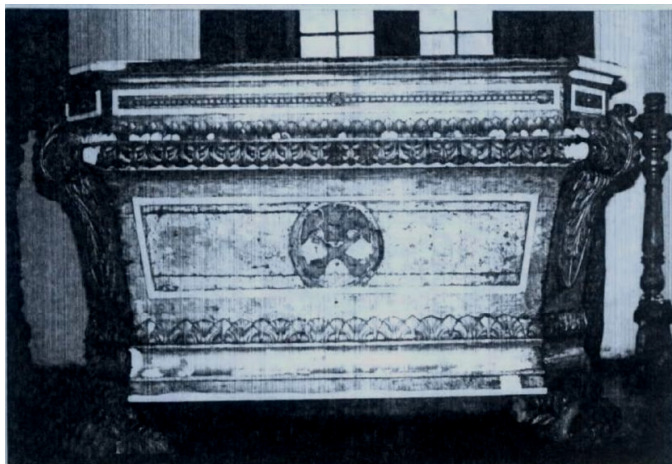


fig. 04 - Eça para as exéquias de D, João V em Ouro Preto

As Exéquias de D. Infanta Dorotéia (1771)

Querendo-se entre todos especializar no sentimento com ações, e testemunhos autênticos, que acreditassem sem lisonja a verdade da sua pena, por carta firmada de seu punho, ordenou ao comandante do Destacamento deste Arraial de São Luís, e Santa Ana, Minas de Paracatu, O Furriel de Dragões Manuel Lopes Saraiva,[...] mandasse a desempenhos do maior custo da sua magnífica liberalidade, sufragar a alma da Sereníssima Infanta com um ofício, executado com aquela funeral pompa, qual pedia o lastimoso objeto de uma Majestade defunta, e oblação que a memória das suas saudosas, cinzas lhe consagrava um coração enternecido¹⁶⁶.

¹⁶⁵ In CAMPOS, 1986 Anexo.

¹⁶⁶ CASTELLO, 1986 p. 236

Falece no dia 21 do mês de janeiro de 1771, em Lisboa, a princesa Maria Francisca Dorotéia de Bragança, filha de D. José I e a Rainha Mariana Vitória de Espanha.

A partir da publicação de José Aderaldo Castello, O Movimento Academicista no Brasil, mais um texto sobre exéquias reais realizadas em Minas Gerais durante o século XVIII tornou-se disponível na literatura brasileira sobre festas. O texto segue a tradição literária fúnebre narrando a comunicação da morte, a obrigação de se realizar pomposo funeral, o aviso pelos sinos, emblemas, sonetos, arquitetura efêmera, etc. Entretanto destacarei as informações sobre o ritual e a música na dita cerimônia.

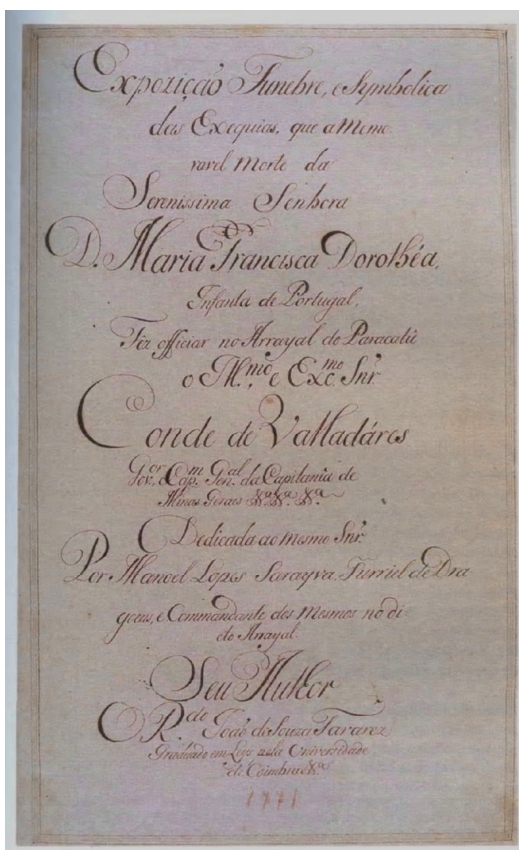


Fig. 05 – Frontispício da Exposição Fúnebre das exéquias da Infanta Maria Dorotéia em Paracatu. (fonte: Festa: Cultura e Socializabilidade na América Portuguesa. P. 181)

O início do Ofício, no interior da matriz da cidade de Paracatu, se deu pela bem ordenada procissão dos clérigos que se repartiram em dois grupos, entoando, às vezes acompanhados por instrumentos, as antífonas e salmos das Vésperas. No dia seguinte, foi realizado ofício de nove lições *com os mais destros músicos que para aquele ato se convidaram*¹⁶⁷. Durante o *Benedictus*, distribuíram velas entre os presentes e em seguida os clérigos cantaram o Cântico de Zacarias.

Houve no fim do ofício, oração fúnebre recitada pelo Reverendo Licenciado José Álvares da Costa e seguiu-se a missa. Infelizmente o texto apresenta poucas informações sobre a música executada mas, contribui em muito para um futuro estudo sobre a liturgia fúnebre real e a vida musical em Paracatu.

As Exéquias de D. José I (1777)

Ainda assim, o sangue real é vermelho como os outros sangues!
(*As Variedades de Proteu. Antônio José da Silva – O Judeu 1737*)

D. José I, o *Renovador* reinou durante um intenso período marcado: pelo despotismo de seu primeiro ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, o marquês de Pombal; pelo terremoto que abalou Lisboa e a região sul de Portugal; pela dependência internacional para reconstrução principalmente de Lisboa; fortalecimento do regalismo português; controle da exploração do ouro das Minas, dissolução da sociedade jesuítica em Portugal e suas colônias; Impulso das atividades comerciais e industriais; Investimento na área educacional com a criação

¹⁶⁷ Idem.

de escolas primárias; reorganização do exército; abolição da escravatura em Portugal além de mudanças na prática musical luso-brasileira. Somente com D. José, a ópera de corte se equipara artisticamente ao que se produzia nas outras cortes européias. Porém, nos teatros públicos se manteria precária e irregular na segunda metade do século XVIII¹⁶⁸.

Manuel Carlos de Brito demonstra a estreita relação da corte de D. José com o mundo operístico. Dois organismos são importantes na produção musical lusitana neste momento: a Capela da Patriarcal e a Real Câmara. A primeira cuidava da música religiosa e a segunda oferecia música profana à corte. Entre os anos de 1752 e 1755, Brito identifica o grande número de cantores italianos atuando tanto na Capela quanto na Câmara. A presença em Portugal de compositores como o napolitano David Perez (1711-1778) autor de óperas sérias e de um grande volume de música religiosa; e de Nícollo Jomeli (1714-1774)¹⁶⁹ que contribui na reforma do gênero dramático na ópera da segunda metade do século XVIII, ajudam a traçar a influência da música napolitana que se estabeleceu em Portugal e transmitiu modelos ao Brasil¹⁷⁰: A influência italiana na corte é comprovada pela entrevista do inglês William Beckford, um grande apreciador da modinha brasileira e portuguesa, com o herdeiro do trono que se comunicaram através de uma *língua franca* - mistura do italiano com o português muito usada na corte¹⁷¹. A morte de D. José, as críticas

¹⁶⁸ BRITO, 1989, p.103

¹⁶⁹ D. José I envia a Jommelli em Nápoles a partir de 1769, pensão para que ele enviasse todos os anos uma ópera séria e uma buffa além de obras religiosas, enquanto Perez dedicara-se neste momento, mais à música religiosa ficando cego e tendo um funeral pomposo ordenado por D. Maria I financiado pelos cofres reais. Idem. p. 117-118 e BERNARDES, Mimeo. 2000

¹⁷⁰ Sobre isso consultar o trabalho de Ricardo Bernardes registrado em CD com o grupo Américantiga coro e orquestra de Câmara. Série Relações Musicais. Vol I, II e III.

¹⁷¹ BRITO, Op. Cit. p. 117.

quanto os gastos pela corte com caçadas e óperas, entre outros motivos, contribuíram para o encerramento da ópera de corte, sendo uma comédia escrita ao estilo italiano do compositor belga André Grétry (1741- 1813) *Riccardo Cor de Leone*, a última montagem realizada em 1792¹⁷².

D. José morre em Lisboa no dia 24 de fevereiro em 1777. Suas Exéquias foram realizadas em todo reino, como manda o costume, e em Minas Gerais, mais especificamente na Vila do Príncipe do Serro do Frio, um conhecido compositor mulato executaria a música de seu funeral. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), provavelmente no seu último ano naquela vila¹⁷³, aparece como um dos contratados no rol de músicos que deveriam “assistir ao Funeral de Nosso Monarca e Casamento do Príncipe”¹⁷⁴. Curt Lange acredita que Lobo de Mesquita atuou apenas como instrumentista e não como o responsável pela arrematação da música anual do Senado. Situação diferente do ano de 1774, quando o compositor aparece como responsável pelas festas de *Corpus Christi*, Anjo Custódio, Visitação de Santa Isabel e de Nossa Senhora da Conceição¹⁷⁵.

Na Matriz do Pilar de São João Del Rey, foram realizadas solenes exéquias onde a construção da eça¹⁷⁶ ficou de responsabilidade de Estevão de Andrade que recebeu 30 oitavas de ouro pelo seu trabalho. A Câmara ordenou para que se celebrasse com a maior pompa a cerimônia da quebra dos escudos¹⁷⁷. A

¹⁷² Idem. p. 121.

¹⁷³ Em 1788 Lobo de Mesquita já reside no Arraial do Tejuco, hoje Diamantina.

¹⁷⁴ LANGE, 1983, p. 30.

¹⁷⁵ idem.

¹⁷⁶ Lugar onde se coloca a coroa representando o corpo do rei nas construções efêmeras.

¹⁷⁷ CINTRA, 1982, p 286.

música ficou na responsabilidade de Inácio Coelho (?) nome pouco conhecido que aparece como *Cabeça de Ópera* (regente?), em edital que ordenou:

[...] que fosse chamado Inácio Coelho, Músico, como cabeça da Ópera, para assistir com seu coro no dia 08 do presente mês ao funeral, que se há de fazer do nosso Augusto Monarca, O sr. D. José I, com a pena de, se faltarem, serem presos, 30 dias na enxovia da cadeia desta vila e pagarem 20 oitavas para as despesas do Conselho¹⁷⁸.

A importância da música no evento é percebida através da trecho acima onde observamos o rigor do compromisso firmado entre a Câmara e o músico responsável que, se por algum motivo se ausentasse do trabalho, sofreria as penalidades previstas no documento.

(1788) As Exéquias do Rei Consorte D. Pedro III (1783) e do Príncipe D. José

Tarquínio de Oliveira, em sua pesquisa sobre a vida musical em Vila Rica , apresenta um interessante quadro sobre os grupos que atuaram profissionalmente, contratados pelo Senado da Câmara da dita vila pelo período de um ano¹⁷⁹. Estes grupos seriam responsáveis pela música das festas oficiais estabelecidas nas Ordenações do Reino assim como dos eventos de nascimento, casamento e morte da família real. Nestes últimos três casos, até a notícia ser oficialmente enviada às vilas, o dia para a realização das cerimônias poderia atrasar por dez meses. É o caso das Exéquias do Rei Consorte D. Pedro III, tio e esposo da Rainha D. Maria I – a piedosa louca.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ OLIVEIRA, mimeo, 1978.

Falece D. Pedro em vinte e cinco de maio de 1786 e a notícia de sua morte chega às mãos do governador da Capitania D. Luis da Cunha Pacheco de Menezes, somente no dia 09 de janeiro de 1787. Foram estabelecidos seis meses de rigoroso luto com mais seis meses *aliviados* a partir do dia 25 de janeiro de 1788¹⁸⁰. D. Pedro III, o Capacidónio¹⁸¹ irmão de D. José I casara com sua sobrinha e recebe o título de rei quando D. Maria assume o trono. Apesar de ser qualificado como neutro em relação às questões políticas do reino apoiou a oposição que rejeitava o *terrorismo pombalino*, mas não publicamente¹⁸². A contribuição das informações sobre suas exéquias em Vila Rica incitou-nos desenvolver na presente pesquisa, algumas questões sobre a prática musical nos funerais reais.

Em Vila Rica, Inácio Parreira Neves (ca.1730 – ca.1791), cantor e compositor bastante atuante nas festas do Senado entre 1752 e 1789, foi o arrematante para o serviço da música para as exéquias do Rei Consorte pelo preço de 78 oitavas de ouro, tendo como fiador Francisco Gomes da Rocha (1746-1808), músico de também reconhecido talento. A música, provavelmente um ofício de defuntos, infelizmente se perdeu, mas, sabemos que teve a formação de quatro coros vocais acompanhados por um reforçado contínuo, divididos em:

¹⁸⁰ Idem. p. 69.

¹⁸¹ Quando inquerido sobre esta ou aquela individualidade, emitia sempre a sua inalterável opinião: "*É capazeidónio!*" a verbalização, involuntariamente aglutinada, das qualidades "capaz" e "idónio", o que valeu-lhe o impiedoso cognome de *o Capacidónio*. Texto contido no site Wikipédia. http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_III_de_Portugal.

¹⁸² Não foi realizada uma profunda pesquisa sobre este monarca por falta de biografia . Idem.

Quadro I

<p>Coro I Tiple – Eugênio Francisco da Cruz Alto – Francisco Gomes da Rocha Tenor – Inácio Parreira Neves Baixo – Florêncio J. F. Coutinho</p>	<p>Coro II Tiple – José Lopes Alto – Antônio Ferreira dos Santos Tenor – José F. Magalhães de Faria Baixo – Francisco J. T. do Amaral</p>
<p>Coro III Tiple – Jerônimo R. da Silva Alto – Raimundo da Costa Tenor – Caetano Pereira Baixo – Cap. Julião P. Machado</p>	<p>Coro IV Tiple – Carlos Antônio de Souza Alto – Domingos J. da Silva Tenor – Joaquim José de Souza Baixo – Antônio F. Magalhães de Faria</p>
<p>Rabecões José de Torres Franco Caetano R. da Silva Manuel Lopes da Rocha <i>Francisco Gonçalves Leite</i></p>	<p>Cravos Silvestre José da Costa Inácio Ribeiro</p> <p>Fagotes Gabriel Ferreira de Castro Luiz José da Costa Joaquim José do Amaral</p>

Aparece neste rol de músicos o nome do rabequista Francisco Gonçalves Leite, possivelmente o músico enviuvado e humilhado pelo Fanfarrão Minézio como narra as Cartas Chilenas:

No dia, Doroteu, em que se devem
Correr os mansos touros, acontece
Morrer a casta Esposa de um mulato,
Que a vida ganha de tocar rabeça.
Dá-se parte do caso ao nosso Chefe:
Este, prezado Amigo, não ordena,
Que outro Músico vá no lugar dele
A rabeça tocar no pronto carro:
Ordena, que ele escolha ou a Cadeira,
Ou ir tocar a doce rabequinha [...]¹⁸³

O descaso do governador com o funeral da esposa do rabequista mulato, mereceu a observação de Critilo (Tomás Antônio Gonzaga) que indignado com a atitude de Fanfarrão continuou:

¹⁸³ GONZAGA, 2000, p. 147-148.

Indigno, indigno Chefe, as Leis sagradas
 Não querem se incomodem alguns dias
 Os parentes chegados dos defuntos,
 Ainda para cousas necessárias;
 E tu, cruel, violentas um marido
 A deixar sobre a terra o frio corpo
 Da sua terna esposa, sem que tenhas
 Ao menos uma honesta, e justa causa!
 [...] Separas dos defuntos os que vivem;
 Não queres, que os parentes sejam pios,
 Dando as últimas honras aos seus mortos¹⁸⁴

Francisco Gonçalves Leite atuou nas festas promovidas pela Câmara de Vila Rica entre 1779 e 1781. Após três anos ausentes nas contratações, reaparece em 1785 atuando regularmente até 1795¹⁸⁵.

As exéquias do jovem príncipe D. José (1761-1788), primeiro filho de D. Pedro III e D. Maria I, foram realizadas pela Câmara de Sabará, que pagou a Domingos Jose Fernandes o valor de 40 oitavas de ouro¹⁸⁶. Em Vila Rica, onde foi orador o Cônego Luís Vieira da Silva (proprietário de uma respeitável biblioteca), com instrumental semelhante ao utilizado nas exéquias de D. João, cinco anos antes, porém, com um coro a menos. O arrematante¹⁸⁷ foi o flautista Ponciano José Lopes e como fiador Jerônimo José Rodrigues, que curiosamente aparece nos dois funerais como tiple (geralmente cantado por crianças):

¹⁸⁴ idem

¹⁸⁵ OLIVEIRA, Tarquínio. Op. Cit. p. 32.

¹⁸⁶ MIRANDA, 2002, p 89.

¹⁸⁷ Em 1828 o sistema de arrematação foi abolido, deixando de existir a partir daí a música das festas oficiais. Idem. p. 04

Quadro II

Coro I Tiple – João Alves de Souza Alto – Francisco Gomes da Rocha Tenor – Inácio Parreira Neves Baixo – Florêncio J. F. Coutinho	Coro II Tiple – José Lopes Alto – Basílio Pereira Tenor – Sebastião de Barros Silva Baixo – Francisco J. T. do Amaral
Coro III Tiple – Jerônimo José Rodrigues e José da Rosa Alto – Miguel Dionísio Val Tenor – Francisco Romão de S. Rosa Baixo – Antônio F. Magalhães de Faria	Rabecas Gabriel Ferreira de Castro <i>Francisco Gonçalves Leite</i> Antônio Ferreira do Carmo
Rabecões José de Torres Franco Caetano R. da Silva Manuel Lopes da Rocha Francisco Gonçalves Leite	Cravos Silvestre José da Costa Inácio Ribeiro Fagotes Gabriel Ferreira de Castro Luiz José da Costa Joaquim José do Amaral

Foram determinados seis meses de luto oficial, o que não foi cumprido por Tomaz Antônio Gonzaga que desafiou ao sistema. As denúncias sobre a conspiração mineira por Joaquim Silvério dos Reis foram realizadas, onze dias antes do funeral.¹⁸⁸

As Exéquias de D. Maria I (1816)

No dia 20 de março de 1816 morre D. Maria I, a primeira rainha a governar Portugal. A sua extrema religiosidade rendera o título de *A Piedosa*, mas suas ações quanto aos supostos erros cometidos por seu pai e pelo Marquês de Pombal, libertando presos que não tiveram julgamento (entre eles muitos padres jesuítas), e inocentando a família Távora, que foi acusada de planejar frustadamente o

¹⁸⁸ ibidem

assassinato do tirano Marquês, lhe rendeu outro título, o de *A Viradeira*.¹⁸⁹ No fim de sua vida, após as mortes consecutivas de D. Pedro e do príncipe D. José, atormentada pela execução dos monarcas franceses pela revolução, elouqueceu, tendo ataques em público¹⁹⁰ o que lhe rendeu o último título de *A Louca*. Com o fim da Ópera de Corte, manda construir teatros públicos como o Teatro de São Carlos, em Lisboa, e o Teatro de São João no Porto. Em seu reinado, destaca-se na corte lusitana o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, reconhecido poeta e autor de modinhas¹⁹¹.

As exéquias de D. Maria I foram celebradas com todas as pompas necessárias em todo reino. Porém, aqui destaco apenas sobre a música executada no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No Rio¹⁹², faleceu no mesmo ano a mãe do compositor José Maurício Nunes Garcia, responsável pelo Ofício de Defuntos, executado na Ordem Terceira do Carmo pela morte da Rainha (e mesmo que indiretamente, pela da mãe). Na Capela Real, a música foi de responsabilidade do lusitano Marcos Portugal. Em outras igrejas ouviu-se música regida pelo compositor italiano Fortunato Mazzoti e, segundo a Gazeta do Rio de Janeiro o *nunca excedido ofício* de David Perez¹⁹³. Em São Paulo, na Catedral da cidade ouviu-se música de André da Silva Gomes. Na cidade de Paracatu (onde a suntuosidade do funeral real

¹⁸⁹ FERNANDES, 1999, p 63.

¹⁹⁰ Durante uma das récitas do *Riccardo Cor di Leone*, ópera representada no Teatro de Salva-terra no Carnaval de 1792, D. Maria teve um dos acessos mais fortes de loucura como consta uma nota manuscrita num dos libretos. Cf BRITO, Op. Cit. p. 121.

¹⁹¹ Sobre Domingos Caldas Barbosa ver: TINHORÃO, 2004.

¹⁹² As cerimônias no Rio foram descritas pelo Padre Pereca e as demais publicadas na Gazeta do Rio de Janeiro. In. MATTOS, 1997, p. 247.

¹⁹³ Trata-se do *Mattutino dei Morti*, Composto per comando di Sua Maestà Fidelissima Don Giuseppe lo. Dal Signore David Perez, Maestro di Capella dell'istessa M. F. Maestro di Camera delle loro Altezze Reali La Principezza del Brasile ed Infante di Portogallo. Há duas edições deste ofício no Brasil, uma na Biblioteca Nacional sob código 240.492/55 e outra no acervo da orquestra Lira Sanjoanense em São João Del Rey. Cf. BERNARDES, Ricardo. Op. Cit. p.6.

pela Infanta Maria Dorotéia foram comentadas), a comunicação da morte de D. Maria I pelos dobres dos sinos durou oito dias, sendo as exéquias celebradas conforme o *Estilo*¹⁹⁴. Na Matriz de Santo Antônio da Vila de São José Del Rey (atual Tiradentes) executou-se a música de Manoel Dias de Oliveira (ca 1743-1813). A Gazeta publica a relação dessas exéquias transmitindo, através de um veículo jornalístico de informação, detalhes comuns às relações funerárias publicadas desde o Seiscentos. O texto integral do documento foi publicado por Rubens Ricciardi nos Anais do Colóquio Internacional de Lisboa, em 2000. Transcrevemos abaixo trechos:

Chegando a esta villa no dia 20 de Abril a infausta, e dolorosa notícia do fallecimento da Nossa Augusta Soberana, foi geral a consternação, que sensibilizou a todos os fiéis vassalos desta Villa na recordação dos dias pacíficos, e da beneficência, que toda a Nação tinha recebido de Sua Real Mão, e igualmente sentida falta de huma soberana tão cheia de virtudes: logo o Senado da mesma Villa determinou com a maior prontidão solemnizar com a mais crescida pompa as Exéquias a S. M.[...]

As horas competentes, depois de quebrados os Escudos, principiou o Offício com assistência do Senado, este Acto se fez mais pompozo pela armoniosa musica a quatro coros, composta pelo raro engenho do Capitão Manoel Dias de Oliveira.[...] Seguirão-se depois a Encommendação do Tumulo com quatro Dignidades, e nesta Acção os dois Regimentos de Infantaria e Cavallaria estacionados no grande adro da Matriz, com todo o instrumental, derão as salvas do costume.¹⁹⁵

¹⁹⁴ “Illustríssimo e Excelentíssimo Senhor. No primeiro de Maio pelas seis horas da tarde recebemos a Official de Vossa Excellencia com data de nove de abril, na qual nos faz a Honra participar a tristíssima notícia de haver fallecido a Raynha Nossa Senhora Dona Maria Primeira de Saudoza Memória, Ordenamos fizemos as Exéquias do Estilo. Em cuja observância immediatamente o participamos ao Reverendo Parocho desta Villa para que os Signaes fúnebres principiassem a divulgar tão Deplorável perda: o que sucessivamente se fez por oito dias[...].” Documento assinado por Antônio José Vicente da Fonseca, Antônio da Costa Pinto, Manuel Pinto Brochado, Antônio Lopes de Oliveira e Francisco Antônio de Assis, membros da Câmara de Paracatu. Revista do Arquivo Publico Mineiro. Ano X – fasc. III e IV – Julho a Dezembro de 1905. Imprensa Oficial. Belo Horizonte 1906. p 721-722.

¹⁹⁵ Gazeta do Rio de Janeiro, 12/06/1816. Cit. 2001.

Flavia Camargo Toni, em seu estudo sobre a música nas irmandades da Vila de São José e sobre a vida de Manoel Dias de Oliveira, identifica três obras fúnebres do compositor sendo:

1-Ofício de Defuntos: Invitatório e 3 noturnos.

Sop. , Cont., Tenor e Baixo; violinos I e II, Bx. Cifrado.

Cópia de Manuel José Gomes - 1836. Acervo Manoel José Gomes - Campinas

2-Responsórios Fúnebres para as Encomendações dos defuntos da Ordem 3ª do Monte do Carmo.

Sop. , Cont., Tenor e Baixo; violinos I e II, Bx. Cifrado., Clar. I e II, Trompas I e II. (incompleto. Falta a parte do contínuo e violino II)

Cópias de Francisco de Paula Miranda e José Maria Xavier –1837. Arquivo Lira São Joanense – São João Del Rey.

3-Invitatório, Lições e Missa de Defuntos

Sop. , Cont., Tenor e Baixo; violinos I e II, Bx. Contínuo. (Incompleto- falta a parte de Soprano e do Contínuo).

Cópia de Frutuoso Matos de Couto -1840. Museu da Música de Mariana¹⁹⁶.

O funeral de D. Maria I acontece três anos após a morte do compositor. Infelizmente não foi possível identificar se alguma das obras acima citadas foi a mesma executada nas exéquias da piedosa rainha.

As Exéquias da Imperatriz Leopoldina

Que se torne público que Deus houve por bem trazer para junto de si Sua Majestade, a Imperatriz, seis semanas antes do seu trigésimo aniversário. Ela adormeceu tranqüila e naturalmente.¹⁹⁷

Em meio a uma série de questões que definiram o perfil sócio-político e cultural de um país recentemente independente, falece no dia 11 de dezembro, quatro anos após contribuir diretamente no ato separatista, a Senhora Leopoldina José Carolina Luiza, Imperatriz do Brasil.

¹⁹⁶ TONI, 1985. p. 60 e 61.

¹⁹⁷ Boletim do Doutor Navarro, médico e cirurgião da família real, de 11 de dezembro de 1816. Cf. KAISER, 1997.p. 300

As exéquias, mantendo fiel a tradição já bastante consolidada em terras brasileiras, demonstraram o aparato de luxo e sofisticação associados a sentimentos de dor e deslumbre. Foram celebradas nas principais cidades, obedecendo às regras litúrgicas, muitas bem definidas, adicionadas de outros elementos que contribuíram para a grandiloquência do ato. Esses elementos aparecem bastantes distintos de uma região para outra. Jean Baptiste Debret relata no *Monumento Funerário em que estão encerrados os restos da 1ª Imperatriz do Brasil - Leopoldina José Carolina Luiza* – as exéquias realizadas no Rio de Janeiro, sede da corte¹⁹⁸.

Debret relata o cortejo que teve a duração de duas horas e meia, saindo de São Cristóvão em direção ao Convento da Ajuda. À frente ia a cavalaria real, seguida de mais doze cavalos a mão. Logo atrás viam os membros do Senado com trajes funerários, também a cavalos e atrás destes os Conselheiros, e funcionários que trabalhavam diretamente com a Imperatriz (camareiros, bedéis, etc). Também a cavalo, seguiam o clero da Capela Real que durante o trajeto cantava preces. Após a cavalgada, o carro funerário e as carruagens reais se destacavam no cortejo. Dentro da Igreja, a manifestação da opulência musical dedicada ao evento é descrita por Debret:

A igreja fora internamente ornamentada com magníficas tapeçarias. Uma orquestra imponente se erguia junto ao muro lateral da direita[...]Após essa formalidade¹⁹⁹, o clero da irmandade canta ofícios dos mortos que se chamam recomendação[...] então todos os efeitos da música contribuem em seu conjunto para a suntuosidade dos cânticos religiosos que continuam enquanto a nobreza transporta o corpo pela porta lateral da grade claustral²⁰⁰.

¹⁹⁸ DEBRET, 1949. p. 238, 239

¹⁹⁹ momento em que é entregue os documentos de óbito a abadessa do covento.

²⁰⁰ Idem 192.

Em Vila Nova da Rainha (atual Caeté), na Matriz da cidade, celebrou-se as exéquias da imperatriz seguindo o costume, de uma maneira mais conservadora que as praticadas no Rio de Janeiro. Pela descrição do mausoléu construído especialmente para o evento²⁰¹ registramos o modelo das construções efêmeras carregadas de elementos representativos, comum aos períodos anteriores. As colunas dos quatro andares da construção, entre tochas emblemas e muitos epigramas, representavam as principais províncias do Império. As tochas possuíam inscrições representando as virtudes (religião, estudo, amor conjugal, amor maternal, clemência, afabilidade, prudência, temperança, fortaleza, justiça, humildade e obediência), outras as artes liberais e as virtudes domésticas (liberalidade, moderação, tolerância, sobriedade, constância e pudicício). No alto, três emblemas representavam a fé, a esperança e a caridade.

Para compor tão majestosa celebração, durante as matinas e laudes estavam presentes o Senador do Império Antônio Gonçalves Gomide, o Escudeiro Real Britânico e presidente da Imperial Sociedade Brasileira de Mineração, Fernando Oxenford, além dos reverendos padres de Santa Luzia, Sabará, Raposos, Itabira do Campo e Caeté. A música executada mereceu o destaque, no documento da Câmara²⁰², do já falecido José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805). Podemos identificar a popularidade de sua música, uma vez que a família dos

²⁰¹ No Rio, Debret indica que o monumento construído, bastante diferente dos mausoléus barrocos, era o mesmo das exéquias da rainha D. Maria I com algumas modificações. A feitura do monumento mereceu a crítica do viajante que registrou a obra como *prova incontestável do triste estado das artes no Rio de Janeiro nessa época*. Idem 2. p. 232.

²⁰² *Seguiu-se o Offício de Matinas e Laudes, no qual presidio os Reverendos Párocos de Santa Luzia, Sabará, Raposos, Itabira do Campo, e Caeté, executando-se primorosamente a música de composição de José Joaquim Emerico*. Revista do Arquivo Publico Mineiro. Ano X – fasc. III e IV – Julho a Dezembro de 1905. Imprensa Oficial. Belo Horizonte 1906. p 732.

Teodoros, famosos como músicos e professores da arte da música em várias cidades da capitania, provinham de Caeté²⁰³.

Capítulo III - Liturgia dos Defuntos

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, propostas em 12 de Junho de 1707²⁰⁴, foram justificadas pela necessidade de publicar uma legislação eclesiástica que se adaptasse á diversidade cultural que se formou no Brasil e, por isso, as Constituições de Lisboa não eram suficientes para controlar os abusos cometidos aqui, no culto divino. O cônego Ildefonso Xavier Ferreira, autor do prólogo da publicação de 1853, explica o momento político no qual foram escritas as Constituições:

Ellas foram feitas em tempo, que um governo absoluto reinava em Portugal; o privilégio do Cânon existia em toda a sua extensão; o foro misto era uma regalia dos Prelados; o poder de impor multas, de enviar ao aljube os Sacerdotes, e mesmo aos fiéis seculares, de degradar, ou desterrar a qualquer para a África, ou para fora do paiz estava ao arbítrio do Ordinário Ecclesiástico²⁰⁵.

Através das Constituições é possível entender o “cuidado” da Igreja com as almas dos seus fiéis da colônia assim como as de seus sacerdotes apesar, como

²⁰³ [...] Diz Miguel Teodoro Ferreira, morador na Vila do Caeté, termo do Sabará, Comarca do Rio das Velhas, que ele se tem aplicado à Arte da Música com o possível gosto naquela parte do mundo, Estado da América, de sorte que é tido e reputado por um dos melhores professores daquela arte, na qual o acompanham seus irmãos com a perfeição de todo o instrumental, que compõem o melhor coro, a que também se unem muitos discípulos que podem passar por mestres; e não obstante a melhora deferente que faz o coro do Suple dos coros das terras vizinhas, pode a emulação destes vencer [?] que o Senado da Câmara daquela Vila do Caeté. Requerimento de Miguel Teodoro Ferreira, solicitando a D. Maria I a mercê de o prover como professor público, com os respectivos emolumentos e ordenados. 08 de setembro de 1788. AHU– Cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx.: 130, Doc.: 4

²⁰⁴ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia...* 1853.

²⁰⁵ Idem. Prólogo Pg V.

verifica o cônego Ildefonso, da pouca tiragem impressa durante o Setecentos e o difícil acesso do livro pelas paróquias. O fato de se produzir uma regulamentação adequada, levando em consideração uma sociedade constituída por índios²⁰⁶, negros, mestiços e brancos, conduzindo-os a atitudes para garantir a salvação de suas almas (e ao mesmo tempo estabelecendo regras de controle através do ritual católico), apresenta nas *Constituições*, momentos objetivos dedicados á conversão principalmente de negros²⁰⁷. Um interessante exemplo é o *Breve Instrução dos Mystérios da Fé, Accomodada ao Modo de Fallar dos Escravos do Brasil, para serem cathequisados por ella*.²⁰⁸ Trata-se de um questionário com instruções sobre a doutrina cristã pelo qual, párocos e senhores, deveriam se esforçar para ensinar aos escravos, memorizar respostas sobre a santíssima trindade, a importância da confissão, da comunhão, do ato de contrição e para o momento antecedente á morte. Transcrevo abaixo o trecho dedicado aos escravos moribundos:

Perguntas	Respostas
O teu coração crê tudo o que Deos disse?	Sim
O teu coração ama só a Deos?	Sim
Deos hade levarte para o Ceo?	Sim
Queres ir para onde está Deos?	Sim

²⁰⁶ O papa Bento XIV, na Constituição Apostólica de 20 de dezembro de 1741, proíbe os portugueses de escravizar os índios do Brasil. No século XIX várias resoluções foram publicadas na intenção de resguardar as terras dos indígenas. O Cônego Ildefonso Xavier Ferreira transcreve trechos de um documento do Presidente da Província da Paraíba, Sr. Henrique de Beaurepaire Rohan, impresso na revista mensal do Ensaio Philosophico Paulistano, 2^a série. Out. 1853, sobre a importância de se cuidar do material e espiritual dos nativos: *Querem julgar os nossos aborígenes por esses miseráveis, que por ahi vivem abandonados no meio das nossas povoações, cheios de vícios, e affeitos a toda a sorte de crimes poderá talvez, reputa-los indignos de qualquer cuidado; mas quem, como eu os observou nos seus alojamentos selvagens, e teve occasião de estudar sua aptidão industrial, sua índole pacífica e sua natural propensão para a vida social, reconhecerá por certo sua inapreciável importância para o futuro engrandecimento do Brasil.*

²⁰⁷ Paulo Dias afirma que durante os séculos XVI e XVII, os jesuítas, registraram com mais interesse as culturas autóctones aspirando a conversão do nativo e os europeus viam com menos preconceito a música dos índios em relação á dos negros. No século XVIII as referências sobre a música negra tornam-se mais freqüentes e no século XIX já se percebe claramente sua influência na música de salão. In Paulo Dias. Op. Cit. pág 860.

²⁰⁸ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia...* Tit. XXXII, 578. p. 219

Queres morrer porque Deos assim quer? Sim²⁰⁹

E concluindo:

Repitão-lhe muitas vezes o acto de contrição; e advirta-se que, antes de fazer a instrucção acima dita, se há de dizer aos que a ouvirem, que cousa é Confissão, e que cousa é communhão, e que cousa é Hóstia; e que cousa é Calix; e também que cousa é Missa; e tudo por palavras toscas. Mas que elles as entendão, e possam perceber o que se lhes ensina. E se não souber a lingoa do confessado, ou moribundo, e houver quem a saiba, pode ir vertendo nella estas perguntas, assim como o for instruindo²¹⁰

O tratamento com a morte e as maneiras com as quais os fiéis deveriam relacionar-se com ela são divididos em partes pela doutrina cristã. Entre os sacramentos, aparece como quinto a *Extrema Unção*²¹¹. Entre as obras de misericórdia corporais a sétima é *enterrar os mortos* e entre as espirituais *rogar a Deus pelos vivos e defuntos*.²¹² Os novíssimos do homem representam os últimos dias de vida e segundo a Bíblia dividem-se em quatro: Morte, Juízo, Inferno e Paraíso. Entretanto, Adalgisa Arantes esclarece que durante os seiscentos e setecentos o Purgatório torna-se usual na literatura sobre os novíssimos.²¹³

²⁰⁹ Idem. p. 222

²¹⁰ ibidem. O grifo é meu.

²¹¹ Os Sacramentos da Santa Madre Igreja são sete. O primeiro, é o baptismo. O segundo, Confirmação, O terceiro Comunhão. O quarto, Penitencia. O quinto, Extrema Unção. O sexto, Ordem. O sétimo, Matrimónio. *Constituições Primeiras...* T. XXXII, 562. p.216.

²¹² As Obras de Misericórdia são quatorze: sete se chamão Corporaes, e as outras sete Espirituaes. As Corporaes são estas. A primeira, Dar de comer aos que tem fome. A segunda, Dar de beber aos que tem sede. A terceira, Vestir os nus. A quarta, Visitar os enfermos, e encarcerados. A quinta, Dar pousada aos peregrinos. A sexta, Remir os captivos. A sétima, Enterrar os mortos. As sete Espirituaes são estas. A primeira, Dar bom conselho. A segunda, Ensinar os ignorantes. A terceira, Consolar os tristes. A quarta, Castigar aos que errão. A quinta, Perdoar as injurias. A sexta, soffrer com paciência as fraquezas de nossos próximos. A sétima, rogar a Deos pelos vivos e defuntos. *Constituições Primeiras...* T. XXXII, 574. p.218

²¹³ Adalgisa Arantes explica que na colônia a documentação escrita e visual expressa como novíssimos: a crença e a inquietação dos homens da época, tão vivas e verdadeiras nas formas de sentir, pensar e representar visualmente. In. CAMPOS, 1994, p.12.

Um importante texto que se popularizou na Europa a partir do século XVI são os tratados de se bem morrer, os *Ars Moriendi*. Tais livros consistiam em ensinar aos cristãos, atitudes para se ter uma boa morte. Em seu sermão para quarta-feira de Cinzas o Padre Antônio Vieira enfatiza a necessidade deste aprendizado:

As artes ou ciências práticas, não se aprendem só especulando, senão exercitando. Como se aprende a escrever? Escrevendo. Como se aprende a esgrimir? Esgrimindo. Como se aprende a navegar? Navegando. Assim também se há de aprender a morrer, não só meditando, mas morrendo.²¹⁴

As *Ars Moriendi* se apresentam como uma das formas artísticas introduzidas nas representações coletivas, demonstrando as relações entre o social e a morte. No princípio eram xilogravuras que ilustravam cenas infernais. Em um segundo momento, a partir de 1500, elas começam a figurar nas iluminuras de pequenos manuais de se bem morrer e já nos séculos XVII e XVIII se apresentavam exclusivamente textuais²¹⁵.

Também faz parte da literatura cristã sobre morte os manuais utilizados pelos eclesiásticos para administrar o bem morrer. Sua função é bem explicada pelo padre português Estevão de Castro (1732), no prólogo de seu *Breve Aparelho e Modo Fácil para ajudar a bem morrer hum Cristam* direcionado ao sacerdote que o aplicaria nos momentos de agonia. Este inclusive deveria instruir o moribundo no feitio de seu testamento, se ainda o não houver feito.

[...] para acodir a taes debates, & ajudar naquella hora de tanto aperto os enfermos, & suas almas, quando o apartamento da vida, as dores do corpo, a lembrança do tempo passado mal gastado, os temores do Juizo eterno de Deos, a vista dos demônios, &

²¹⁴ Vieira, Antônio. A arte de Morrer. *Sermão de quarta-feira de cinza – ano 1673, aos 15 de fevereiro, dia da trasladação do mesmo Santo, Em Roma, na Igreja de S. Antônio dos Portugueses*. In PÉCORA 1994, p. 77.

²¹⁵ In DAVES, 1998, p. 59.

finalmente a lembrança da eternidade, tudo pertuba de tal maneyra a huma pessoa posta naquelle estado, que com a fraqueza das potencias corporaes fica huma alma em grande tribulação; & para neste passo os ajudar, me pareceu fazer este breve Tratado, & Aparelho para que, como cousa já experimentada pelos Santos, possam os inimigos perder as forças com as palavras santas, & os Ministros devotos ajudar contra o demônio as almas afligidas em tal aperto.²¹⁶

A liturgia dos defuntos contribuía para exteriorizar a morte entre os cristãos, promovendo o contato entre vivos e mortos através de um cuidado espiritual com as almas. O temor à efemeridade da vida, presente no Barroco, fazia com que vivos utilizassem orações (alimento da alma), além de um aparato material para assegurar a sua bem-aventurança no além. As procissões tornavam pública a solenidade onde as pompas eram exibidas conforme a importância do morto conduzindo-o à igreja e à sepultura. Cada devoto nas procissões, assim como nos ofícios de mortos, tem por intenção louvar a Deus, pedindo sua misericórdia ao mesmo tempo em que ora e celebra a elevação espiritual de um irmão defunto, preparando a sua própria e abstando-se dos pecados.

Definindo então procissão:

he huma oração publica feita a Deos por hum commum ajuntamento de fiéis disposto com certa ordem, que vai de hum lugar sagrado ao outro lugar sagrado; e he tão antigo o uso dellas na igreja Catholica, que alguns Auctores attribuem sua origem ao tempo dos Apostolos²¹⁷.

Havia então variados tipos de procissão: a chamada *procissão de defuntos* (obrigatória pelas irmandades de São Miguel e Almas), a *procissão de enterro* (que

²¹⁶ CASTRO, Estevam. *Breve Aparelho e Modo Fácil para ajudar a bem morrer hum cristam. Officina de Manoel Fernandes da Costa*. Lisboa . 1732. p.

²¹⁷ *Constituições Primeiras...*op. cit. Nota nº 1, livro III, XIII § 488.

celebra a morte de Cristo) realizada na semana santa, a *procissão dos ossos* (que trasladava os despojos dos fiéis mortos, executados por crimes graves) realizada no oitavário de finados pelas irmandades de Misericórdia²¹⁸ e o cortejo realizado no dia funeral ou morte.

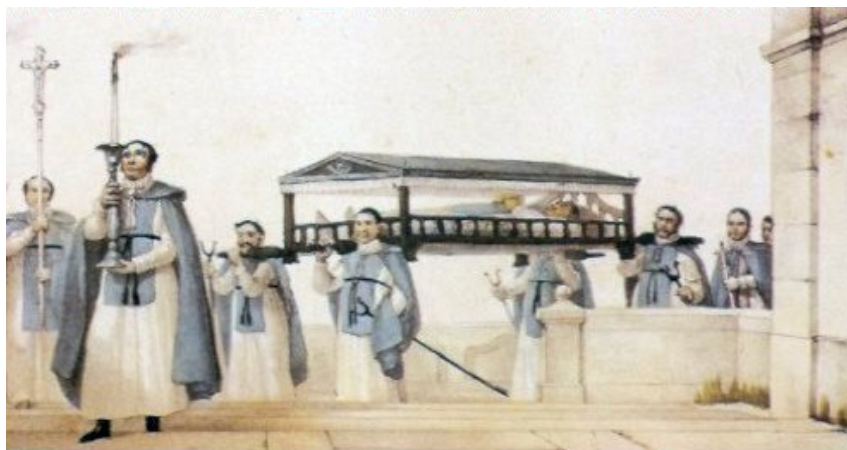


Fig. 06 – Enterro de um membro de uma irmandade de N. Sra da Conceição - Prancha 26 - Debret

Nos enterros oficiais a procissão obedecia a uma ordem hierarquizada comum também nos outros festejos. À frente iam as maiores autoridades política e eclesiástica (o governador e o bispo) seguidos pelos oficiais das câmaras e outros membros importantes da sociedade. Atrás destes vinham os profissionais liberais, os letrados da burocracia e da justiça. O grupo dos oficiais mecânicos, os pobres brancos, os mestiços, índios e negros forros e escravos, finalizavam o cortejo²¹⁹.

Outra procissão relacionada a bom sucesso das almas é a Encomendação da Alma. Em algumas cidades do interior do país, onde um grupo

²¹⁸ As irmandades de Misericórdia auxiliavam os fiéis desafortunados dando-lhes, quando era o caso, uma sepultura atuando de forma mais direta com o irmão, diferente, mas muito semelhante a irmandade de São Miguel e Almas, que celebravam missas para as almas em geral do purgatório.

²¹⁹ Cf. HANSEN, 2000, p. 239.

formado por negros e mestiço, que saem em procissão com matracas pelas ruas, pede aos vivos para rezarem um Pai Nosso e uma Ave Maria pelas almas abrasadas do purgatório²²⁰. Em realizações na colônia, a partir do modelo medieval lusitano, durante as noites de sexta-feira da quaresma, identificamos no texto da música do compositor Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1813) a importância de se alertar para a Encomendação:

Alerta, mortaes, alerta! Que é tempo, como está visto, que a Paixão de Jesus Cristo sua morte faz lembrar. E por que não duvidaes como é certo mandar Ele que oreis por todo aquele que Ele veio libertar. Lembrai-vos daqueles que em pranto desfeito já setem o efeito da triste agonia. Daí-lhes por piedade o socorro vosso por um Padre Nosso e Ave Maria. Senhor Deus, Misericórdia! Pelas dores de Maria Santíssima, misericórdia²²¹.

No Rito Romano, a liturgia fúnebre divide-se em oito cerimônias distintas, estruturadas com textos específicos e em momentos determinados: As Exéquias (Funeral ou Ofício de Sepultura), o *Officium Defunctorum*, as Missas (no funeral, terceiro, sétimo, trigésimo, aniversários de morte e no dia da comemoração dos Fiéis Defuntos), A Absolição e Inumação após a Missa (Encomendação Litúrgica de Adultos), as Cinco Absoluções (destinadas às exéquias solenes) e O Ofício de Sepultura de Crianças (Encomendação Litúrgica de Anjinhos). Mais três cerimônias paralitúrgicas (não estão previstas no Rito Romano) figuram os rituais luso-brasileiros: a Encomendação Paralitúrgica de Adultos, a Encomendação

²²⁰ O culto às almas do Purgatório, institucionalizado em Minas pelas irmandades de São Miguel, é um exemplo da representação sofisticada de um sentimento que visa proteger as almas dos “justos”. Adalgisa Arantes viu-se atraída pela freqüente ocorrência de imagens de São Miguel no interior das igrejas mineiras, o que sugeria uma devoção importada dos costumes lusitanos no início dos setecentos. São Miguel é o arcanjo responsável por pesar as almas no purgatório. Cf. Campos, 1994.

²²¹ O manuscrito filmado pelo catálogo do Ciclo do Ouro tem escrito no frontispício: *1809 Encomendação de Almas. Composta pelo finado Mestre Manoel Dias Presente do Mestre Je. Hermenegildo Souza Trindade*. Encarte do CD História da Música Brasileira. Período Colonial I. Direção Ricardo Kanji. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis.

Paralitúrgica de Crianças (Encomendação de Anjinhos) e as Estações na Comemoração dos Fiéis Defuntos²²². Farei a seguir uma breve descrição das cerimônias cristãs relacionadas á morte e a salvação, que utilizavam, durante os séculos XVIII e XIX, de música polifônica.

A Extrema Unção

He cousa muy necessária, que indo o enfermo enfraquecendo, antes de perder o juizo natural, o avisem a que receba, & peça o Sacramento da Santa-Unção, armando-se com elle o doente, como com armas convenientes para aquelle tempo da batalha das ultimas, & mais fortes tentaçoes[...]²²³

Um momento destacado por Jean Baptiste Debret (1768-1848), que através de suas pranchas, disponibiliza iconograficamente cenas de costumes brasileiros, entre eles, a tradição funeral no início do século XIX, seria a administração da Extrema Unção. Debret (membro da missão artística de 1816 em que artistas franceses contratados por D. João VI, chegaram ao Brasil para instalar uma Academia de Belas Artes²²⁴), através da prancha doze²²⁵ define Extrema Unção como “quase sempre uma sinistra precursora da destruição de um ser querido na esperança de consolar a alma do moribundo ou retê-la ainda, milagrosamente, durante alguns instantes na terra.”²²⁶

²²² Projeto Acervo da Música Brasileira. Restauração e Difusão de Partituras. Vol. IX. Música Fúnebre. Coordenação Musicológica Paulo Castagna. Belo Horizonte. 2004. p. 21.

²²³ CASTRO, Estevam. *Breve Aparelho e Modo Fácil para ajudar a bem morrer hum cristam. Officina de Manoel Fernandes da Costa*. Lisboa . 1732. p. 157

²²⁴ Faziam parte da Missão Artística juntamente com Debret o pintor Nicolas Antoine Taunay, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphirin Ferrez e o arquiteto Grandjean de Montigny. Esse grupo organizou, em agosto de 1816, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes.

²²⁵ DEBRET, 1949, Tomo II, p: 164/165.

²²⁶ Idem.

Três formas cortejo da extrema unção são apresentadas por Debret: uma mais simples acompanhada por um irmão com uma sineta, seguida por dois soldados de cabeças descobertas e as armas voltadas para baixo em sinal de luto, acompanhados por mais quatro irmãos que precedem um padre sob um simples pálio²²⁷. A segunda difere apenas no luxo do pálio com veludo carmesim e franjas de ouro. A terceira é mais solene, com também um luxuoso pálio (ver fig. 01) de seis varas e chamando a atenção pela presença de negros músicos e corporações militares que acompanham o cortejo cantando e tocando instrumentos como clarinetas, triângulo, trombeta, tambor e bumbo. Morrer é um ato público. A algazarra musical desperta o comentário do preconceituoso viajante francês que identifica valsas, alamandas [sic], lundus, gavotas, recordações de baile, entre o repertório executado e entrecortado pelo toque militar da trombeta da retaguarda e pelos dobres dos sinos²²⁸.

²²⁷ espécie de capa sustentada por varas, utilizada em procissões sob a qual os padres seguiam em cortejo.

²²⁸ *ibidem*. P. 165



Fig. 07 - Extrema-Unção levada a um doente - Prancha 12 - Debret.

Ao chegar a casa do moribundo, Debret descreve o sentido dado pela sobreposição dos elementos sonoros:

A música dos negros e os cantores colocam-se de lado e recomeçam com todas as forças a executar suas contradanças, enquanto outros cantam ao mesmo tempo as litanias da Virgem. Afirma-se que muitas vezes a eloquência feliz e caridosa do padre vale-se desse barulho embora bárbaro para persuadir o moribundo de que já o céu se abre para recebe-lo e os anjos o anunciam com seu concerto harmonioso! Doce ilusão que embala a credulidade cristã de alguns²²⁹.

O sacramento da Extrema Unção é obrigatório, segundo as *Constituições Primeiras*, para nos dar especial ajuda, conforto, e auxílio na hora da morte. Consiste na unção com óleo de oliveira bento, pelo sacerdote trajando sobrepeliz e estola roxa. Caso a distância seja longa, o mesmo deverá levar a cruz e o óleo em uma bolsa, pendurada ao pescoço rezando, durante o curso, o salmo *Miserere mei Deus* e os penitenciais. Após os dobres fúnebres pelos sinos (toque da agonia), chegando

²²⁹ ibidem. P. 165 e 166.

a casa do enfermo, se dirá: *Pax huic domui*²³⁰ e caso a condição do moribundo seja grave se fará logo as cinco Unções substanciais: nos olhos, orelhas, narizes, boca e mãos e se houver tempo, o sacerdote continuará a ministrar o cerimonial conforme o Rito Romano. A falta de sua administração pelos párocos tende a severas penas pelo poder eclesiástico. Os efeitos deste Sacramento são divididos principalmente em três: Aliviar a alma do enfermo através do perdão de seus pecados, ajudar na saúde corporal e por fim aumentar a *confiança e o esforço* para não ceder as tentações comuns na hora da morte²³¹.

As Encomendações Paralitúrgicas de Adultos

Pelas *Constituições Primeiras*, antes que um defunto fosse enterrado, era obrigação do pároco se informar sobre as exigências do falecido (lugar onde seria enterrado, o número de missas, testamento, etc) e realizar uma cerimônia com orações e cantos próprios, onde a alma do mesmo seria encomendada. A este momento denomina-se *encomendações*²³². Trata-se de uma cerimônia não tridentina muito comum em Portugal e no Brasil onde a ostentação do ritual seguia a posição do defunto na sociedade e seu poder aquisitivo²³³. A partir da Idade Média, trechos

²³⁰ Paz nesta casa.

²³¹ *Constituições Primeiras...* Tit. XLVIII, p. 83, 84 e 85.

²³² “Conforme a direito, nem-um defunto pôde ser enterrado sem primeiro ser encommendado pelo seu Paracho, ou outro Sacerdote de seu mandado [...] e que para isso, tanto que alguma pessoa morrer, se dê com brevidade recado ao Parocho, em cuja Parochia fallecer, para que acuda ao encommendar com muita diligencia, e antes de o encommendar saberá, se fez testamento, e aonde se manda enterrar, e se deixa alguns legados pios, ou obrigações de Missas, ou se ao tempo de sua morte declarou de palavra alguma cousa destas, para com brevidade as fazer cumprir: e, depois de saber de tudo isto, o encommendará, no lugar onde estiver com sobrepeliz e estola preta, ou roxa, guardando à forma, que dispoem o Ritual Romano”. *Constituições Primeiras...* T. XLV, 812. p.287 e 288.

²³³ Em conversa com Aluísio Viegas, o pesquisador lembra um ditado em São João Del Rey: *Se o defunto for rico, manda encomendar, Se é pobre, deixa pra lá.*

antes cantados em gregoriano passam a ser tratados polifonicamente com ou sem a utilização de instrumentos musicais²³⁴. Os responsórios, *Libera-me* (tridentino) e *Memento mei Deus* (não tridentino), que constituem parte do Ofício de Defuntos, são utilizados como partes separadas nas encomendações e absolvições. Nos documentos aparecem como *Encomendação*, *Responso dos Defuntos* ou simplesmente o texto que inicia os responsórios (*Memento* e *Libera-me*), cantados durante o funeral em casa, durante a procissão e na absolvição²³⁵.

Paulo Castagna, analisando o *estilo antigo* no repertório musical fúnebre, apresenta um quadro com texto do *Memento* pelo português Mathias de Sousa Villalobos que em 1688 publicou uma *Arte do Cantochão*, o que torna possível entender, os textos trabalhados polifonicamente (em negrito) e a maneira como eles se aplicam ao ritual principalmente nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais:

Quadro III

Cantores	Texto
Só	R. Memento mei, Deus. (<i>lembra-te, ó Deus, porque minha vida se expira</i>)
Coro	Quia ventus est vita mea, * nec aspiciat me (<i>Não olhes para mim na presença do homem</i>) visus hominis
Só	V. De profundis clamavi ad te, Domine. (<i>Das profundezas clamei a ti, ó Senhor</i>)
Coro	Domine, exaudi vocem meam.
Só	* Nec aspiciat me. (<i>Não olhes para mim na presença do homem</i>)
Coro	* Visus hominis.
Só	Kyrie, eleison. (<i>Senhor, tem piedade de mim</i>)
Coro	Christe, eleison. Kyrie, eleison.
Presbítero	Pater noster... V. Et ne nos inducas in tentationem.
Coro	R. Sed libera nos a malo.

²³⁴ CASTAGNA, Vol. II, 2000, p.. 634

²³⁵ Idem.

Presbítero	V. A porta inferi.
Coro	R. Erue, Domine, animam ejus (eorum).
Presbítero	V. Requiesca(n)t in pace. (Descanse em Paz)
Coro	R. Amen.
Presbítero	V. Domine, exaudi orationem meam.
Só	R. Et clamor meus ad te veniat.
Presbítero	V. Dominus vobiscum.
Coro	R. Et cum spiritu tuo.
Presbítero	Oremus...
Coro	V. Per Christum Domini nostrum. R. Amen.
Presbítero	V. Requiem æternam dona ei (eis) Domine.
Coro	R. Et lux perpetua luceat ei (eis).
Só	V. Requiesca(n)t in pace.
Coro	R. Amen.

Tanto o *memento* quanto o *Libera-me* são textos presentes nas Matinas de Defuntos (Ofício de Defuntos), porém, acrescidos ao final de um *Kyrie* e do *Requiescat in pace*: o primeiro corresponde ao primeiro responsório da segunda lição e o último ao terceiro responsório da terceira lição (segue-se sobre a estrutura dos ofícios fúnebres). Entre as obras fúnebres encontradas nos acervos musicais mineiros, o *Memento* em estilo antigo e estilo moderno é bastante ocorrente.

As Exéquias (Funeral ou Ofício de Sepultura)

A realização das exéquias deve seguir as normas do Rito Romano não sendo solene nem cantado durante a Semana Santa, nem na Páscoa e nas festas de Natividade do Senhor devendo, nestes casos serem antecipadas ou realizadas no dia posterior a essas solenidades. Caso houvesse por motivos particulares, urgência para o enterro nestas datas, as orações e preces deveriam ser recitadas em voz

baixa – *submissa voce*²³⁶. Quando o Ofício e a Missa de Réquiem fossem de corpo presente, o enterro também era realizado de maneira solene e cantado. Os padres neste ritual seguiam as regras estabelecidas no Cerimonial Romano: O padre deve vestir pluvial (capa) de cor preta, e os assistentes levam consigo caldeirinha e hyssope (para armazenamento e aplicação da água benta), o turíbulo e a naveta (incensório e caixa onde se guardam os incensos) a cruz da procissão e os castiçais com velas²³⁷ e partem em direção a casa do defunto. Chegando lá, segundo o costume, coloca-se o corpo amortalhado, rodeado por velas, de forma que o clero se acomode nas duas extremidades. O Padre se posiciona aos pés do corpo e os asperge três vezes: primeiro no meio, depois a esquerda e em seguida a direita. Diz sem cantar a antífona *Si iniquitatis* o salmo *De Profundis* e repete a mesma antífona. Logo após entoa a antífona *Exultábunt Dómino* e o salmo *Miserere mei Deus*. Todos partem em procissão em direção á igreja: primeiro as confrarias dos leigos, atrás da cruz, os membros do clero levam as velas e em seguida o padre, posicionado atrás do esquife (fig. 03), onde o corpo fica com os pés voltados para frente geralmente carregado por *irmãos*. Os assistentes seguem na retaguarda orando em silêncio.

²³⁶ MOURA, 1825, p. 18

²³⁷ LE VAVASSEUR, 1884. P. 348

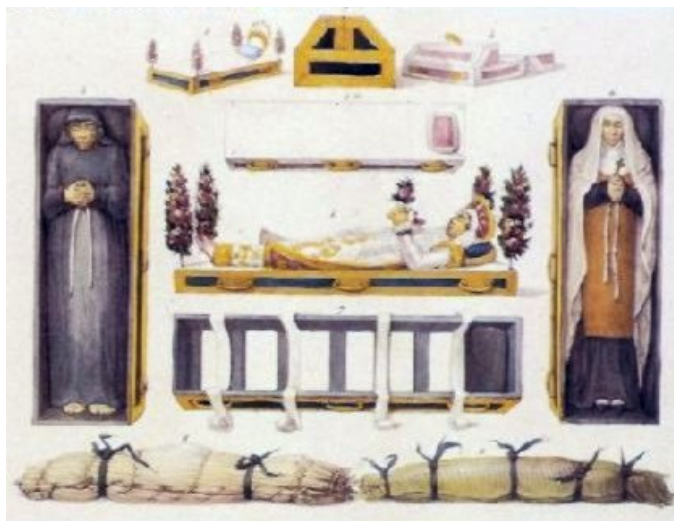


Fig. 08 Diversos tipos de esquifes - Prancha 26 -Debret.

Chegando a Igreja quando, o padre repete a antífona *Exultábunt Domine* e canta-se o responsório *Subvenite*. O corpo é depositado no meio da igreja e começa, quando é o caso, o Ofício de defuntos (com Invitatório, Notunos e Laudes) e em seguida a missa de Réquiem. Terminada a missa, entoam o *Libera me*, o celebrante incensa o corpo com o turíbulo e no fim diz *Kyrie eléison*.

Em direção ao local do enterro canta-se a antífona *In Paradiso*. O Padre diz as orações adequadas, asperge o caixão e a sepultura três vezes. Em seguida entoa a antífona *Ego sum*, o *Benedictus* (cântico de Zacharias) e repete novamente o antífona. Canta o *Kyrie* e os cantores respondem *Christe eléison*. O padre repete o *Kyrie* o *Pater noster*, asperge novamente três vezes. No fim diz *Requiem eternæ* e os cantores cantam o *Requiescat in pace*.

Quadro IV

Conjunto Funcional II: Exéquias ou Ofício de Sepultura	
Unidade Funcional	Textos
Antífona	Exsultábunt Dómino
Salmo 50	Miserere mei Deus secúndum magnam misericórdiam tuam. Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me.
Antífona	Exsultábunt Dómino
Responsório	Subvenite Sancti Dei, Occurrite Angeli Domini: Suscipientes animam ejus: .Offerentes eam In conspectu Altissimi. Suscipiat te Christus, qui vocavit te: & in sinum Abrahæ Angeli deducant te. Suscipientes. Requiem aeternam dona ei Domine & lux perpetua luceat ei.

Officium Defunctorum

Denomina-se ofício, do latim *officium* (dever, homenagem) a um conjunto de orações, leituras e cantos baseados em passagens da Sagrada Escritura que obedecem a um momento religioso específico para o qual ele é realizado. Em 1884 o padre lisboense Manuel Damaso Antunes traduz para português o Cerimonial Romano escrito pelo padre Lê Vavasseur²³⁸ que designa a origem da palavra *officio* vinda de *efficio*, que também significa fazer ou cumprir uma obrigação, e explica:

Entende-se por Officio Divino o acto especial pelo qual os Ministros da Igreja cumprem a obrigação que lhes é imposta por sua auctoridade²³⁹.

²³⁸ O padre francês Francisco Le Vavasseur é um dos responsáveis pelo projeto Obra de Negros que tratava do desprezo, da violência e do ódio que sofreram os negros escravos em Bourbon e no Haiti.

²³⁹ Cerimonial Romano... p. 53.

O termo *Ofício*²⁴⁰ é aplicado liturgicamente para designar às Horas Canônicas pelo fato de se recitar, obrigatoriamente, preces específicas em horas determinadas dividindo-se em:

Quadro V

Horas Canônicas	Horário
Matinas	noite e alvorada
Laudes	às seis horas
Prima	às sete horas
Terça	às nove horas
Sexta	às doze horas
Nona (Nôa)	às quinze horas
Vésperas	às dezoito horas
Completas	ao cair da noite

Segundo as *Constituições*, os Ofícios e as Horas Canônicas devem ser rezadas conforme o Breviário Romano reformado pelo Papa Pio V (Bula Pio V - 1567) e reconhecido pelo Papa Clemente VIII (Bula Clemente VIII -1602)²⁴¹.

Os Ofícios de Semana Santa, juntamente com os Ofícios Fúnebres, compreendem momentos de grande dramaticidade e eloquência no calendário cristão proporcionados por textos que narram a história da Paixão de Cristo e no caso do cerimonial funerário, salmos penitenciais e trechos do Livro de Jó.

Estrutura-se o Ofício Fúnebre em Vésperas, Matinas e Laudes, sendo realizado no dia da comemoração dos Fiéis Defuntos (02 de novembro), no dia do

²⁴⁰ Chama-se também Ofício a toda cerimônia pública realizada no Coro (perto do altar) incluindo missas cantadas. Entretanto, alguns autores restringem o nome às horas canônicas e designa às outras cerimônias públicas o nome genérico de função. *Ibidem*.

²⁴¹ As *Constituições do Arcebispado da Bahia* diz: Mandamos que no Coro de nossa Sé Cathedral se rezem todos os dias as sete Horas Canônicas, convém a saber, Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Nona, Vésperas, e Completas, sem se poderem deixar por impedimento algum, ainda que seja de procissão solemne, Pregação, ou Missa: e se guardará o que dispõem os seus Estatutos. In *Constituições primeiras...* Livro III, título XIX, n. 511, p. 198.

enterro e funeral (deposição), no terceiro, sétimo e trigésimo e nos aniversários de morte. Para se saber corretamente quais são estes dias, a contagem deve iniciar desde o dia da deposição, em que se canta a missa e se sepulta o defunto. Caso o corpo seja sepultado em outro dia, que não o da morte, deverá ser contado a partir do dia da primeira missa e das exéquias²⁴². Ainda ressalta o Ritual de Exéquias do padre português José Luiz Gomes de Moura, publicado em Lisboa em 1825:

No caso porém que o defunto se sepulte sem Missa, nem Officio, e só com aquellas preces, a que vulgarmente se chama encommendação, e mais propriamente Exéquias, Ou Officio de sepultura, então os dias terceiro, septimo, e trigesimo, se devem contar desde o dia da sepultura. [...] D'outra sorte se deve discorrer no modo de contar os dias para o dia próprio do Anniversario, porque este se deve contar somente desde o dia próprio, e verdadeiro da morte do defunto, e não da deposição, ou sepultura²⁴³.

Cada hora possui uma estrutura na qual parte dos textos que a compõe são cantados: As Vésperas se dividem em cinco salmos precedidos de cinco antífonas, um cântico do *Magnificat* precedido de antífona e por fim o Salmo *Lauda ánima méa*. Este último, juntamente com o salmo *De Profundis* não se diz nas cerimônias de corpo presente nem no dia da comemoração dos fiéis defuntos.

As Matinas compõe-se de Invitatório²⁴⁴, três noturnos, cada um dividido em três salmos precedidos de três antífonas (sendo o rito duplex as antífonas são dobradas) e três lições que se dividem em três responsórios. Dependendo da circunstância (para simplificar a cerimônia ou por contenção de gastos), há a possibilidade de realizar as Matinas com três ou somente um noturno. Neste último

²⁴² MOURA, 1825. p. 159-160.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Chama-se Invitatório um versículo, pelo qual começa o ofício das Matinas e que indica em algumas palavras o espírito da festa que se vae celebrar. In. *Cerimonial Romano...* p. 80

caso haverá somente três lições, as antífonas são dobradas se os dias forem o da deposição, terceiro, sétimo, trigésimo e aniversários. Se o ofício for realizado em dias diferentes, não se canta o invitatório nem o nono responsório (*Libera me*), as antífonas são semiduplas (não são dobradas) e varia o noturno conforme o dia da semana: O primeiro se diz no domingo, segunda e quinta-feira (*Dominica, feria II e V*), o segundo na terça e sexta-feira (*feria III e VI*) e o terceiro na quarta e no sábado (*feria IV et sabbato*). Se não houver missa ou ofício de sepultura (absolvição) após a última oração se ajuntará os versículos *Réquiem* e *Requiescant* e assim termina o ofício.

Para se ter uma melhor compreensão da estrutura ritual observe o quadro abaixo:

Quadro VI

<p>Unidade Cerimonial: Ofício de Defuntos²⁴⁵ Seguem-se os textos que são tratadas em canto chão ou retotono . Os que são tratadas polifonicamente segundo os documentos analisados em Minas Gerais estão em negrito seguindo o modelo de Mathias de Sousa Villa-Lobos. Não está sendo considerada cerimônia solene com rito duplex (antífonas dobradas)</p>	
<p>Conjunto Funcional I²⁴⁶: Vésperas (No fim de cada salmo diz-se: <i>Réquiem æternam dona ei Domine, et Lux perpetua. Luceat ei</i>)</p>	
Unidade Funcional	Texto
Antífona	Placebo Dómino in regiãoe vivórum
Salmo 114	Diléxi, quóniam exáudi et Dóminus Vócem oratiónis méae. Flexa:méae.
Antífona	Hei mihi, Domine quia incolátus meus prolongátus est
Salmo 119	Ad Dóminum cumtribulárer clamávi: et exaudívit

²⁴⁵ segundo o ritual de exéquias do padre José Luiz Gomes de Moura (1825)

²⁴⁶ decidi nomear de *Conjunto Funcional* as Vésperas, Matinas (Noturnos) e Laudes dentro da Unidade Cerimonial Ofício Fúnebre, segundo o sistema organizacional proposto por Paulo Castagna. In. CASTAGNA, 2004.

Antífona	Dominus custódit te ab ómni má-lo: custódiat animam túam Dóminus
Salmo 120	Levávi óculos méos in móntes, unde vénit et auxiliúm mihi vel: mihi.
Antífona	Si iniquitátes observáveris Domine: Domine, quis sustinébit?
Salmo 129	De profúndis clamávi ad te Domine: Domine exáudi vócem meam
Antífona	Opera mánuum tuárum, Domine, ne despícias.
Salmo 137	Confitébor tibi Domine in toto corde meo: quóniam audísti verba óris méi
Antífona do Magnificat	Omne * quod dat míhi Páter ad me véniet: et éum qui vénit ad me non ejiciam fóras.
Magnificat	Magnificat anima me-a Dóminum.

Quadro VII

Conjunto Funcional II: Matinas	
Unidade Funcional	Textos
Invitatório	Regem , cui ómnia vivunt, Veníte adoremus
I Noturno (CF) ²⁴⁷	
Antífona	Dirige, Domine Deus meus, in Conspéctu tuo viam meam
Salmo 5	Verba mea áuribus pércipe Domine, intéllige clamórem meum
Antífona	Convértere Domine, & éripe animam meam; quóniam non est in morte, qui memor sit tui
Salmo 6	Domine, ne in furóre tuo árguas me: neque in ira tua corripias me
Antífona	Ne quando rápiat, ut leo animam meam; dum non est, qui rédimat, neque salvum fáciat.
Salmo 7	Domine Deus meus, in te sperávi: salvum me fac ex ómnibus persequéntibus me, & libera me
I Lição	Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei... (Jó 7)
Responsório I	Credo quod Redemptor meus vivit, et in novíssimo die de terra surrecturus sum, Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum, Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt. Et in carne...
II Lição	Tedet animam meam vitæ meæ, dimittam advérsum me elóquim meum,,, (Jó 10)

²⁴⁷ Conjunto Funcional.

Responsório II	Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum: Tu eis Domine, dona réquiem et locum indulgentiae. Qui venturus es iudicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem. Qui venturus es...
III Lição	Manus tuæ fecerunt me & plasmaverunt me totum in circúitu; & sic repèntè præcípitas... (Jó 10)
Responsório III	Domine, quando veneris iudicare terram, ubi me obscondam a vultu irae tuae? Quia peccavi nimis in vita meã. Commissa meã pavesco, est ante te erubescio: Dum veneris iudicare, noli me condemnare. Quia peccavi nimis ...Réquiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Quia peccavi nimis...
II Noturno (CF)	
Antífona	In loco páscuæ ibi me collocávit
Salmo 22	Dominus regit me, & nihil mihi déerit: in loco páscuæ ibi me collocávit.
Antífona	Delícta juntetútis meæ, & ignorántias meas ne memíneris, Dómine.
Salmo 24	Ad te Dómine levávi ánimam meam: Deus meus in te confido, non erubéscam.
Antífona	Credo vidére bona Dómini in terra vivéntium
Salmo 26	Dominus illuminátio meã, & salus mea, quem timébo?
IV Lição	Responde mihi: Quantas hábeo iniquitátes, & peccáta, scélera mea... (Jó 13)
Responsório IV	Memento mei Deus, quia ventus est vita meã: Nec aspiciat me visus hominis. De profundis clamavi ad te, Domine: Domine exaudi vocem meam. Nec aspiciat...
V Lição	Homo natus de muliere, brevi vivens témpore, repétur multis misériis... (Jó 14)
Responsório V	Hei mihi! Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus? Miserere mei, dum veneris in novissimo die. Anima meã turbata est vlade, sed tu Domine, succurre ei. Quid faciam...
VI Lição	Quis mihi hoc tríbuat, ut in inferno prótegas me, & abscondas me... (Jó 14)
Responsório VI	Ne recordaris peccata mea, Domine, Dum veneris iudicare saeculum per ignem. Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tua viam meam. Dum veneris... Réquiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Dum veneris...
III Noturno (CF)	
Antífona	Compláceat tibi Domine, ut erípias me: Dómine ad adjuvándum me réspice.

Salmo 39	Expéctans expectávi Dóminum, & inténdit mihi.
Antífona	Sana Domine animam meam; quia peccávi tibi
Salmo 40	Beátus, qui intélligit super egénum, & páuperem: in die mala liberábit eum Dóminus.
Antífona	Sitívit anima meã ad Deum vivum: quando véniam, & apparébo ante fáciem Dómini?
Salmo 41	Quem ad modum desíderat cervus ad fontes aquárum: ita desíderat anima meã ad te Deus.
VII Lição	Spiritus meus attenuábitur, dies mei breviabúntur, & solum mihi súperest sepúlchrum... (Jó 17)
Responsório VII	Peccantem me quotidie, et non me paenitentem, timor mortis conturbat me: Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me. Deus, in nomine tuo salvum me fac, et in virtute tua libera me. Quia in inferno...
VIII Lição	Pelli meæ, consúptis cárnibus, adhæ os meum, & derelícta sunt tantúmmodò lábia circa dentes meos... (Jó 19)
Responsório VIII	Domine, secundum actum meum noli me judicare nihil dignum in conspectu tua egi: ideo deprecor majestatem tuam. Ut tu Deus deleas iniquitatem meam, Amplius lava me Domine ab injustitia meã, et a delicto meo munda me. Ut tu Deus...
IX Lição	Quare de vulva eduxísti me? Qui útinam consúptus essem ne óculus me vidéret... (Jó 10)
Responsório IX	Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando coeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando caeli movendi sunt et terra... Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Dum veneis judicare saeculum per ignem. Réquiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Libera me...Quando caeli...
Kyrie	Kyrie eleison
Requiescant	Requiescant in pace

Quadro VIII

Conjunto Funcional III: Laudes	
Antífona	Exultábunt Dómino ossa humiliáta
Salmo 50	Miserere mei Deus, secúndum magnam misericórdiam tuam.
Antífona	Exáudi, Domine, oratióem meam, ad te omnis caro vénit et.
Salmo 64	Te decet hymnus Deus in Sion: & tibi reddétur votum in Jerúsalem.
Antífona	Me suscepit dextera tua Dómine.
Salmo 62	Eus Deus meus, ad te de luce vigilo.
Antífona	A porta inferi érué Domine, animam meam
Canticum Ezechiaë	Ego dixi: In dimidio diérum meórum, vadam ad portas inferi.
Antífona	Omnis spíritus laudet Dóminum.
Salmo 148	Laudáte Dóminum de Cœlis: laudáte eum in excélsis.
Antífona	Ego sum resurrectio, & vita, qui credit in me, étiam si mórtuus fúerit, vivet, & omnis, qui vivit, & credit in me, non moriétur in ætérnum.
Canticum Zachariæ	Benedictus Dóminus Deus Israel, quia visitávit, & fecit redemptiõem plebis suæ.

As Missas de Requiem

As Missas constituem uma importante obrigação para o fiel cristão, principalmente as que se dedicam a salvação de suas almas. O Pe. Estevão de Castro, no início de seu manual, explica como a *Magestade Divina* revela por meio de seus anjos e santos, orações, ofícios e missas para ajudar, segundo ele, como remédio para algumas necessidades²⁴⁸.

As missas rezadas (comuns) ou cantadas (solenes), mesmo sendo menos dispendiosas que os ofícios, ainda representam um gasto significativo pelas

²⁴⁸ *Muytas vezes há permitido a Magestade Divina revelar por meyo de seus Anjos & Santos algumas Missas de particulares Officios, & Oraçoens para remédio de algumas necessidades [...]* In CASTRO, 1732. páginas iniciais não numeradas.

irmandades religiosas. As missas nas irmandades mineiras celebram os irmãos vivos e defuntos, em dias específicos, geralmente com recursos adquiridos por esmolas recolhidas pelos irmãos. Vivos, mortos, ausentes tinham seus números de missas garantidos pelos pagamentos em vida, de seus anuais às suas irmandades.²⁴⁹ Segundo Adalgisa Arantes, a irmandade de São Miguel em Vila Rica, existente na matriz do Pilar, destinava inúmeras missas em favor das almas: aos domingos eram celebradas na matriz, diante do altar de São Miguel, pelos irmãos vivos e defuntos; nos dias santos e às segunda-feiras pelas almas do Purgatório; aos domingos e dias santos na capela do Rosário dos Pretos, as realizavam também na intenção das almas do Purgatório²⁵⁰. O gasto, às vezes exorbitante demonstra o esforço pelos vivos em cuidar para que sua alma não queime eternamente no fogo do purgatório. Garantia uma boa vida no além. Dentro da tradição fúnebre, as missas encomendadas em testamentos deveriam ser rigorosamente cumpridas e o testamenteiro que não cumprisse o determinado, prestaria estreitas contas a Deus²⁵¹. Havia o caso em que algumas pessoas, como sinônimo de status social, deixavam como herdeira universal a sua própria alma. Alexandre Daves contabiliza na sessão de testamentos da Casa de Borba Gato em Sabará, 201 ocorrências

²⁴⁹ CAMPOS, 1994, p. 264.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ “Advirão os testamenteiros o quanto importa dizer as Missas, que o testador manda em seu testamento. Conta Surio na vida do Angélico Doutor Santo Tothomas, que estando este Santo em Nápoles, viu a Frey Romano, grande amigo seu, & famoso Letrado, que com elle estudara em Paris, & dando-lhe o Santo a boa vinda, lhe perguntou, quando havia chegado, & elle respondeu: Sayba, amigo que já passey desta presente vida há quinze dias, & estes passey padecendo no Purgatório cruéis penas;; perguntoulhe então o Santo a causa de seus tormentos? Respondeu-lhe o defunto. O Bispo de Paris me encarregou hum testamento de hum defunto, para que o desse a execução, no que tardey quinze dias, & Deos nosso Senhor por elles me deu outros tantos dias de penas que tenho passado. Exemplo he este para os testamenteyrs fazerem satisfazer logo os legados, & mMissas, que os testadores deyxarem por suas almas, porque lhes há de pedir Deos disso muyta estreyta conta.

(correspondente a 47 % do total)²⁵². Curioso o caso da africana Ignácia Pacheca (1740), preta forra, natural de Gentio da Costa da Mina, moradora em Vila Nova da Rainha que não pede a realização de ofício com lições mas, utiliza boa parte de seus bens à missas dedicadas a sua alma:

A Irmandade das Almas queiram meu corpo acompanhar à sepultura em sua tumba para que deixo 20 oitavas de esmola. Me mandarão dizer logo 200 missas de esmola de meia oitava de ouro. Na Cidade da Bahia de Todos os Santos se mandarão dizer logo 400 missas pela minha alma e se dará 320 réis de esmola. [...] Declaro deixo e nomeio e instituo por minha herdeira a minha alma depois de pagos os meus legados e satisfeitas as minhas dívidas²⁵³.

Já a conhecida Francisca da Silva de Oliveira, a Chica da Silva, teve ofício solene, com a presença de todos os sacerdote do arraial. Todas as irmandades de que era irmã seguiram seu cortejo no funeral e somente na igreja das Mercês, foram rezadas quarenta missas por sua alma (conforme ficou estipulado em testamento)²⁵⁴ o que demonstra que a condição financeira e não a cor era um importante critério para se garantir sucesso rumo ao paraíso.

As Missas de Réquiem são celebradas no dia em que foi realizado o ofício imediatamente após o seu término. Nos outros dias (terceiro, sétimo, trigésimo e aniversários) observa-se o mesmo procedimento mencionado nos ofícios, dividindo-se em fundadas – quando é expressa em testamento – e não fundadas – quando não há recomendação do testador²⁵⁵. Nestes casos só podem ser ditas se o dia não coincidir com outras festas de maior solenidade. No dia 02 de novembro, nas comemorações aos fiéis defuntos são celebradas solenemente (após este dia, cada

²⁵² DAVES, 1998, p. 162.

²⁵³ Testamento de Ignácia Pacheca, aos 27/01/1740, APM/CMS – cód. 20, s/f. Idem, p. 160

²⁵⁴ FURTADO, 2001, p. 403.

²⁵⁵ LE VAVASSEUR, 1884, p. 108-112.

irmandade realiza o seu *finados* em particular). São constituídas de dois segmentos caracterizados: Pela fé na ressurreição da carne (Intróito, Epístola, Gradual, Evangelho e Prefácio) e no zelo pelas almas, pela libertação de suas penas (Oração, Trato, Sequência e Ofertório). Omite-se o Salmo *Judica-me*, o *Glória in excelsis*, o Aleluia e o Credo. O altar, antes do Intróito não é incensado nas cerimônias solenes, nem o livro do evangelho nem a assembléia depois do ofertório. No Agnus Dei, no lugar de *Miserere nobis*, se diz *Dona eis réquiem*. No fim da missa não se diz *Ite missa est* e sim *Requiescant in pace*²⁵⁶.

Segue abaixo o quadro referente às partes musicadas:

Quadro IX

Unidade Cerimonial: Missa de Requiem	
Unidade Funcional	Texto
Introito	Réquiem ætérnam dona eis Domine, & lux perpétua Lúceat eis
Salmo 64	Te decet hymnus Deus in Sion, & tibi reddétur votum in Jerusalém: exáudi oratióem meam, ad te omnis cão véniat.
Kyrie e Christe	Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison
Graduale	Réquiem ætérnam dona eis Domine, & lux perpétua Lúceat eis. Salmo 3 In memória terna erit justus, ab auditíone mala non timébit.
Tractus	Absolve, Domine animas ómnium fidélium defunctórum, ab omni vínculo delictórum, . Et grátia tua illes succurrénte mereán tur evádere judi eium ulti ónis Et lucis ætérnæ beatitudine pérfrui.
Sequencia	Dies iræ, dies illa, solvet sæclum in favilla: Teste David cum Sybilla. Quantos tremo est futúrs, Quando Judex est ventúrus, Cuncta stricté discussúrus? Tuba mirum spargens sonum Per sepúlchra regiónum, Coget omnes ante Thronum Mors stupébit, Judicanti responsúra. Líber scriptus proferétur, In quo totum continétur, Unde Mundus judicétur. Judex ergo cúm sedébit, Quid-quis latet,

²⁵⁶ As informações do Missal coincidem com o Ritual de Exéquias do padre José Luiz Gomes Moura. *Missal Quotidiano*, 1958, p. 170.

	<p>apparébit, Nil inúltum remanébit. Quid sum miser tune dictúrus? Quem patrónum rogáturus? Cúm vix Juxtus sit secúrus. Rex treméndæ majestátis, Qui salvándos salvás grátis, Salva me fons pietátis. Recordáre Jesu pie, Quód sum causa tuæ viæ, Ne me perdas illa die. Quærens me, se dísti lassus: Redemísti., crucem passus: Tantus labor non sit cassus. Juste Judex uliónis, donum fac remissionis ante diem rationis. ngemisco tamquam reus: culpa rubet vultus meus: supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt ignae: sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne. Inter oves locum praesta, et ab haedis mesequestra, statuens in parte dextra. Lacrymosa dies illa qua resurget ex favilla iudicantus homo reus. Confutatis, maledictis, flammis acribus addictis: voca me cum benedictis. Lacrymosa dies illa qua resurget ex favilla iudicantus homo reus. Huic ergo parce, Deus: Pie Iesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>
Offertorium	<p>Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de pœenis infernis et de profundo lacu: libera eas de ore leonis; ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum. Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam. Quam olim Abraham promissisti Abraham et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.</p>
Sanctus	<p>Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus Sabaoth, pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domine. Hosanna in excelsis..</p>
Agnus Dei	<p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem.²⁵⁷</p>
Lux æterna	<p>Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternam: quia pius es. Requiem æternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.</p>
Libera me	<p>Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra; dum veneris iudicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira. Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.</p>

²⁵⁷ No Ritual de Exéquias o padre José Luis Gomes Moura inclui duas missas festivas que não serão consideradas neste trabalho. *Acontece muitas vezes não se permitir a Missa de Réquiem, e não haver livro para cantar a Festa. Por isso julguei conveniente ajuntar aqui as seguintes Missas...Op.* Cit. p. 108

Para os escravos, os senhores para os quais serviram, deveriam, segundo as *Constituições*, mandar rezar missas pelas suas almas²⁵⁸. Apesar da obrigatoriedade imposta pelo poder eclesiástico a realidade da colônia é bem diferente. Era comum o corpo de algum escravo ser abandonado sem identificação nenhuma. Juliana Lacet (2003) lembra lugares como o Campo da Pólvora em Salvador²⁵⁹, o adro da matriz de Maceió, a praia de Olinda além dos adros e outros lugares impróprios no Rio e em Minas Gerais, onde os corpos eram depositados:

O adro da Igreja Matriz era dotado de covas com reduzida qualificação espiritual e de pouca aceitação por parte das populações livres (branca e parda) durante o setecentos e primeiro terço do oitocentos. Este local, foi sem dúvida, a maior necrópole na Capitania das Minas²⁶⁰

Muitos escravos procuravam se filiar a uma irmandade para assim assegurar solidariedade e dignidade em seu sepultamento, seguindo o modelo cristão²⁶¹.

Absolvição e Inumação e as Cinco Absoluções

Terminada a missa, segue-se a Absolvição diante da sepultura e Inumação (enterro). Os párocos devem cuidar para que os ossos que saem da sepultura deverão ser levados a um local apropriado e ali depositados. O corpo somente é

²⁵⁸ E porque é alheio da razão e piedade christã, que os senhores, que serviram de seus escravos em vida, se esqueçam deles em sua morte, lhes encomendamos muito, que pelas almas de seus escravos defuntos mandem dizer missas, e pelo menos sejam obrigados a mandar dizer por cada um escravo, ou escrava que lhe morrer, sendo de quatorze anos para cima, a missa de corpo presente, pela qual se dará a esmola acostumada. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia...*, Livro 4, título LI, p. 293.

²⁵⁹ Onde eram depositados suicidas, criminosos, indigentes e escravos. In. LACET, 2003. p. 37

²⁶⁰ Idem. p. 38

²⁶¹ Ibidem.

enterrado após os clérigos se retirarem. Os procedimentos textuais são os mesmos conforme foi dito nas exéquias. O Padre José Luis Gomes de Moura, adverte para que a vaidade não acompanhe o corpo defunto, principalmente das mulheres na hora do enterro:

Sendo fúnebres todos os signaes [...] he abuso intolerável ornar o defunto, e caixão com flores, e outros signaes festivos, próprios só dos innocentes [...] pois a vaidade tem contrahido huma união tão íntima com o coração humano que, desatando-se a alma do corpo, ella muitas vezes se não desata do mesmo, principalmente em mulheres; e , acompanhando-o até a sepultura, em lugar de ficar enterrada, fica mais elevada sobre a terra²⁶².

Quando a cerimônia é solene pela morte do Papa, Cardeal, Bispos, Imperadores ou Reis, cantam-se as cinco absolvições alternando orações onde o celebrante asperge e incensa o corpo e a sepultura. Os responsórios cantados em cada absolvição são os seguintes: *Subvenite*; *Qui lázarum*; *Domine, Quando véneris*; *Ne recordéris* e o *Libera me*, os mesmo que aparecem nas Matinas (quadro?).

Quadro VIII

Conjunto Funcional II: Absolvição e Inumação	
Unidade Funcional	Textos
Responsório	Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra; dum veneris iudicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira. Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.
Kyrie	Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.
Antífona	In paradisum dedúcant te Angeli: in tuo adventu suscípant te Martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus Angelorum te suscipiar, et cum Lázaro quondam pauperer aeternam hábeas réquiem.

²⁶² MOURA, 1825, p. 197 e 198.

Antífona	Ego sum ressurectio et vita: qui crédit in me, etiam si mórtus fuerit vivet: et omnis qui vivit et credit im me, non morietur in æternum
kyrie	Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.
Requiescat	Requiescat in pace. Amen. Anima ejus et animae omnium fidelium defunctorum, per misericordiam dei requiescante in pace. Amen.

Encomendação de Anjinhos

Ao contrário dos outros funerais, a cerimônia para crianças defuntas tinha um caráter mais alegre, pois, para consolo dos pais, acreditava-se que estas crianças se transformariam em anjos. Oracy Nogueira relata os recursos para aliviar a partida de um “anjinho” como caixões brancos, cor-de-rosa ou azuis, contrastando com os pretos e roxos utilizados pelos adultos, na tentativa de amenizar o trauma²⁶³. A mortalidade, porém, entre negros era alta e o número de pobres *inocentes* filhos de escravos compreende a maioria dessas mortes. A imagem pública da miséria ficaria registrada pelo viajante inglês John Luccock (1790-1820), pelo que viu no Recolhimento de Nossa Senhora do Parto no Rio de Janeiro:

Os pequeninos cadáveres dos filhos de gente pobre, envoltos em molambos, eram freqüentemente colocados nas grades dalguma das janelas, ali permanecendo até que alguma alma caridosa sobre eles depositasse a quantia da taxa cobrada para enterros. Então, mais nunca antes, os homens cuja ocupação deveria ser a caridade, tanto para os vivos como para os mortos, carretavam o defunto e embolsavam o dinheiro[...]²⁶⁴

Já aqueles que tinham o privilégio de seguirem rumo aos céus, sem mesmo passar pelo limbo eram conduzidos solenemente. Os funerais de anjinhos oitocentistas causaram, muitas vezes, espanto aos viajantes estrangeiros que neste

²⁶³ NOGUEIRA, 1983.

²⁶⁴ LUCCOK, citado. por CAMPOS, 1988. p. 113.

período registraram diversos aspectos da cultura brasileira, entre eles os funerais. Luiz Lima Vailati, explica que muitos deles eram protestantes e viam estes eventos como um acontecimento pitoresco, temperados pela mistura de uma *espiritualidade primitiva como também de uma certa promiscuidade daqueles costumes de origem nativa e adventícia*²⁶⁵

Pelo relato do viajante Thomas Ewbank em 1840, sobre as vestes com que eram sepultadas muitas crianças, podemos imaginar o apelo visual que muitas vezes tinha por função facilitar a condução do anjinho, através de intercessores, ao céu:

As crianças com menos de 10 e 11 anos são vestidas de frades, freiras, santos e anjos. Quando se veste de São João o cadáver de um menino, coloca-se uma pena em uma das mãos e um livro na outra. Quando é enterrado como São José, um bordão coroadado de flores toma o lugar da pena, pois José tinha um cajado que florescia com o de Araão. A criança que tem o mesmo nome que São Francisco ou Santo Antônio usa geralmente como mortalha um hábito de monge e capuz. Para os maiores, São Miguel Arcanjo é o modelo. Veste-se então o pequeno cadáver com uma túnica, uma saia curta presa por um cinto, um capacete dourado (de papelão dourado) e apertadas botas vermelhas, com a mão direita apoiada sobre o punho de uma espada. As meninas representam "madonas" e outras figuras populares²⁶⁶

O caráter festivo era comunicado pelos dobres que se diferenciavam dos funerais dos adultos, esses mais lúgubres. O salmo *Laudate Pueri*, cantado durante a cerimônia, dava um caráter menos melancólico e mais consolador à família. Um funeral de anjinho mobilizou Vilar Rica em 1788. O filho de D. Maria Joaquina

²⁶⁵ “muitos deles protestantes, fossem eles anglicanos (no caso dos ingleses), luteranos (na maioria alemães), e calvinistas (norte-americanos, principalmente presbiterianos e metodistas). É importante assinalar nessas Igrejas reformadas o caráter mais individualista e introspectivo de experiência e um conteúdo ético de conduta mais preponderante, o que em última instância reservava à relação do indivíduo com Deus o único ponto a considerar na sua salvação após a morte. In. VAILATI, 2002, p.365-392

²⁶⁶ citado por VAILATI, Idem.

Anselma de Figueiredo, (a Marília de Dirceu) com seu amante, o governador Luís da Cunha Menezes, (o Fanfarrão Minésio), que vivera pouco mais de um ano, foi solenemente velado na matriz do Pilar. Consta no Livro de óbitos, registrado pelo vigário Bernardo José da Encarnação:

Aos três de maio de 1788, nesta freguesia, faleceu da vida presente, Luis, exposto [?] o Palácio do Ilmo. e Exmo. Sr. Governador Luis da Cunha Meneses e batizado nesta matriz a 24 de julho de 1786. Foi em Carruagem conduzido a esta matriz, onde se depositou, e depois de encomendado solenemente por mim, com sacerdotes de outras freguesias e alguns de Ouro Preto, assistindo com tochas acesas as pessoas distintas desta vila, foi sepultado nesta matriz no meio do arco da capela mor, no coro da fábrica, do que para constar fiz este assento que assinei.²⁶⁷

Tarquínio de Oliveira acredita que os exageros com os gastos pelos festejos dos desposórios reais, narrados nas Cartas Chilenas teriam um sentido duplo: festejar o nascimento do anjinho citado acima²⁶⁸.

Havia dois tipos de encomendação de anjinhos, uma litúrgica (*Exequis Parvulorum ou Officium Sepulturæ Parvulum*) e outra paralitúrgica. Paulo Castagna, ao recuperar uma obra dedicada a cerimônia litúrgica identifica a sua função e os gestos feitos no ritual no momento em que se canta o Salmo.

²⁶⁷ Livro de óbitos da Matriz do Pilar. 1788. fl 245, verso.246. In. OLIVEIRA. Tarquínio J. B. de. A música oficial em Vila Rica. Ouro Preto, 1978. Mimeo. P. 08

²⁶⁸ idem.



Fig. 09 - Enterro de um negrinho - Prancha 15 - Debret

Segundo Castagna, a cerimônia também conhecida como *Levantamento do Corpo* se dava pela condução da criança no esquife em procissão a caminho da igreja onde se realizaria a absolvição e Inumação precedida ou não de missa. Durante a aspensão e levantamento do corpo canta-se o Salmo *Laudate pueri Dominum* entre as a antífona *Sit nomen Domini* e sua repetição. A caminho da igreja cantava-se o salmo *Beati immaculati* e havendo tempo os salmos *Laudate Dominum de coelis*, *Cantate Domino* e o *Laudate Dominum in Santis ejus*. No momento da Absolvição e Inumação, Castagna completa o rito previsto no Ritual das Exéquias:

Era cantado o salmo 23 (Domini est terra), com a Antífona *Hic accipiet benedictionem*, seguido por *Kyrie eleison*, pelo *Pater noster* (secreto), *Versículos* e *Oração*. Somente no momento que precedia o enterro cantava-se o Salmo 148 (*Laudate Dominum de coelis*) com a Antífona *Juvenes et virgines*, seguidos de *Kyrie eleison*, *Versículos* e *Oração*. A cerimônia terminava com uma última *Aspensão* e *Incensação*, durante o enterro, após os quais se entoava o *Canticum trium pueorum* ou *Cântico das Três Crianças* (*Benedicite Omnea opera*), com a Antífona *Benedicte Dominum*, seguida pela *Oração final*.²⁶⁹

²⁶⁹ A edição feita por Castagna é da obra *Encomendação para Anjinhos* do compositor Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819) que em 1795 compôs música para as óperas realizadas pelas festividades reais das quais não se conservaram as partituras. In. *Acervo de Obras e Partituras do Museu da Música de Mariana. Restauração e Difusão de Partituras*. Vol. IX. *Música Fúnebre*. Belo Horizonte. 2003. p. 27- 29

Quadro IX

Conjunto Funcional II: Encomendação Litúrgica de Anjinhos Rito duplex	
Unidade Funcional	Textos
Antífona	Sit nomen Domini
Salmo 112	Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini. Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius. Quis sicut Dominus, Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra? Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem: Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in saecula saeculorum. Amen.
Antífona	Hic accipiet et benedictionem a Domino, et misericórdiam a Deo salutary suo: a haec est generatio quaerentium Dominum
Salmo 23	Domine est terra, et plenitúdo ejus: orbis terrarum, et universi qui habitant in éo corde
Antífona	Hic accipiet et benedictionem a Domino, et misericórdiam a Deo salutary suo: a haec est generatio quaerentium Dominum.
Antífona	Juvenes et virgines, senes cum junióribus laudent nómem Dómini.
Salmo 148	Laudate Dominum de Caelis: Laudate éum in excélsis virgines.
Antífona	Juvenes et virgines, senes cum junióribus laudent nómem Dómini.
Antífona	Benedicite Dominum.
Canticum trium Puerorum (canto para as três crianças)	Benedicite omnia opera Domini Domino: laudate et super exaltate éum in saecula.
Antífona	Benedicite Dominum, omnes electi ejus: agite dies laeticiae, et confitemini illi.

Capítulo IV

A Memória Sonora

Então começou ele (Pedro) a praguejar e a jurar: Não conheço esse homem! E imediatamente cantou o galo. Então Pedro se lembrou da palavra que Jesus lhe dissera: antes que o galo cante, tu me negarás três vezes. E, saindo dali chorou amargamente. (Matheus 26. 74.75)

O canto do galo lembra a Pedro aquilo que Jesus antes o anunciara: a sua negação. Segundo o teórico italiano Boncompagno da Signa (1235) esse canto se constitui como um sinal mnemônico²⁷⁰ - O som produzindo a memória .

O sentido visual, constituído de palavras e imagens, somente ganha lugar frente aos sentidos do ouvido e do tato a partir do século XVI, mas nunca desassociado a eles²⁷¹. A difusão de livros de emblemas no mundo ibérico, que seguiam o padrão medieval de colocar textos no espaço visual da imagem, identificando cenas e personagens, foi ainda comum nos séculos XVIII e XIX²⁷². Tais emblemas eram utilizados desde a educação de príncipes cristãos a representações nas cerimônias e festas religiosas associadas ao sentido da audição:

...Propongo a vuestra alteza la idea de un príncipe político cristiano, representada con el buril y la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede mas informado el ánimo de vuestra alteza en la ciencia del reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa²⁷³.

Os olhos e os ouvidos, instrumentos do saber, são estimulados através de figuras e sons que representam conceitos cristãos e políticos utilizando, de maneira

²⁷⁰ LE GOFF, 2003, p.447.

²⁷¹ SEBASTIAN, 1995, p 57.

²⁷² HANSEN, 2001, 741

²⁷³ Idem 2.

artificial, elementos para facilitar a sua memorização, ao mesmo tempo assegurando o controle eclesiástico e régio.

Os aspectos visuais, que sempre são os mais relatados nas narrações dos festejos coloniais, criam, juntamente ao ambiente sonoro, uma percepção de algo provido de elementos representativos que toca o coletivo. Os sons da festa tocam o receptor como algo que o fere sem que ele perceba a causa. Eles fazem parte da memória sonora de um evento.

Chama-se de *memória sonora* a reminiscência de sons, aleatórios ou organizados que, em tempos específicos, com os aspectos visuais, exaltam os afetos do coletivo na festa. A memória sonora precisa, então, ser provocada, reconstruída para se tornar novamente memória²⁷⁴.

Alguns historiadores fazem menção à importância do aspecto sonoro nos eventos festivos, sugerindo, mas não abrindo uma ampla discussão sobre o tema.

Johan Huizinga (1919) lembra que, durante a idade média, os sons dos sinos eram responsáveis por produzir uma oscilação de comportamentos na sociedade por comunicar publicamente o luto, a alegria das festividades, o perigo e o recolhimento para oração. O som público demonstrava às vezes uma sutil crueldade onde leprosos em procissões eram identificados socialmente através da sonoridade de seus guizos. Mesmo que timidamente, o aspecto sonoro no texto do autor é apontado como uma importante forma de representação²⁷⁵.

²⁷⁴ Lê Goff cita Michelet que através do Tratado de Gianbattist Vico (1710) transcreve o trecho sobre *memoria et phantasia*: "Os latinos designam a memória por *memoria* quando ela reúne as percepções dos sentidos, e por *reminiscentia* quando os restitui. Mas designavam da mesma forma a faculdade pela qual formamos imagens, a que os gregos chamavam *phantasia*, e nós imaginativa, e os latinos *memorare* [...]" LE GOFF, 2003, p.457.

²⁷⁵ HUIZINGA, 1978. p.14.

Bouza-Álvarez associa a formação de uma memória visual à da imagem real acompanhada pelo sentido da audição:

[...] a memória visual possibilitava a manutenção da ordem e da submissão ao rei e às instâncias de poder a ele associadas. Além disso, estava o sentido da audição, especialmente aguçado pelo som da música, do estrondo dos fogos e artilharias que se tornavam freqüentes enquanto estivessem o rei e a corte aposentados no local.²⁷⁶

Nas cerimônias religiosas católicas (assim como em outras religiões), a música é elemento fundamental para incitar nos fiéis um contato transcendente com o divino. A música, uma das nove Musas, e que segundo os gregos é filha da memória²⁷⁷, é associada por Nuno Marques Pereira (1725) como uma dádiva de Deus:

Finalmente ensinou Deus a música aos homens, por ver o quanto dela haviam de carecer, e por isso não falta quem diga que é, ou tem sinal de predestinado toda a pessoa que é inclinada a ouvir cantar, e muito mais quando nas igrejas se louva a Deus²⁷⁸.

Nas cerimônias fúnebres, não só o texto cristão remete a uma reflexão existencial, mas também o aspecto sonoro contribui para elevar o fiel a um estado de mística. No período barroco, as sensibilidades do público eram exaltadas, em parte, por uma codificação musical, com a qual compositores seguiam o discurso retórico, associado a elementos musicais, como forma persuasiva para se conduzir a um afeto. Outros sons na festa se destacam por ter, durante o evento, o mesmo objetivo. Nas cerimônias fúnebres coloniais, a quebra dos escudos (tradição portuguesa de funerais reais), os dobres de sinos e as músicas cantadas dentro e fora das igrejas,

²⁷⁶BOUZA-ÁLVAREZ, E.J., 1996b, p.15 citado por MEGIANE, 2004, p. 123

²⁷⁷ *Os gregos contam também na sua mitologia que as Musas, as virtudes da imaginação, são filhas da memória.* VICO, Gianbattist. Citado por LE GOFF. p.457

²⁷⁸ PEREIRA, 1988. p. 71.

por padres e músicos profissionais, acompanhados, às vezes, por pequenos grupos instrumentais, bandas ou orquestras, compõem a memória sonora do ritual.

A reconstituição de parte dessa memória é aqui proposta através da reunião de uma documentação musical, do estudo da liturgia e da análise de relatos de época que, insuficientemente, descrevem aspectos sonoros que compõem um evento festivo. O objetivo é analisar historicamente a sonoridade de uma época e lugar específicos, buscando relacionar os aspectos sonoros contidos nesses documentos com as práticas sociais e culturais, em Minas Gerais, como forma de estudar a manutenção de uma memória.

Os eventos fúnebres ocorridos durante os séculos XVIII E XIX no Brasil, sobretudo em Minas, tornaram-se o foco dessa pesquisa. Dentre eles, as exéquias reais permitiram reunir informações que direcionaram o estudo sobre o som e sua utilização como elemento representativo, na construção de uma memória que atingiu segmentos políticos e artísticos no antigo regime.

Através dos textos escritos em prosa ou verso, narrando a “honrosa” vida que o morto levava e de como foram realizadas as suas magníficas exéquias, constatamos inúmeros sermões, relações e orações funerárias dedicadas a pessoas de destaque social no Brasil Colônia. Em 1676, o espanhol Juan Lopes Sierra publica um panegírico fúnebre dedicado ao governador D. Afonso Furtado, comprovando uma tradição literária fúnebre que se praticou no Brasil²⁷⁹. Em Minas Gerais, após a publicação por Affonso Ávila (1980) do monumento funeral de Mathias Antônio Salgado, e a relação das exéquias da Infanta de Portugal Maria

²⁷⁹ Trata-se de O Panegírico Fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra in SCHWARTZ, PÉCORÁ, 2002.

Dorotéia, em Paracatu, por José Aderaldo Castelo (1986), outros textos fúnebres vem ganhando a atenção por estudiosos da literatura e da história.

Viajantes de outros estados e estrangeiros estiveram em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX registrando, segundo uma tradição literária, elementos naturais, arquiteturas, aspectos sociais, políticos e costumes das principais vilas. A prática de uma literatura de viagens torna-se, já no início do século XIX, uma fatia relevante do mercado editorial europeu, tendo um público erudito restrito e muitas vezes direcionado a uma temática específica. Tais publicações seguiam manuais que definiam uma estrutura a ser seguida, observando o melhor itinerário e procurando atingir um número de informações bastante diversificadas como meio de atrair a burguesia urbana que se consolidava. Mas é evidente, num segundo plano de análise, a intenção, nesses textos, de dominação através da política de expansão colonial que utiliza uma apropriação simbólica da realidade. A expectativa de recepção desse público é comentada por Nery que identifica:

Estes leitores esperam da literatura de viagens, em primeiro lugar, que ela lhes forneça, no plano informativo, “noções úteis” sobre outras terras e outros povos, nos termos ideais iluministas e liberais da “Ilustração” como factor de progresso individual e social. Espera também que ela lhes permita, pela diversidade e pelo colorido das descrições, compensar de algum modo, ao nível do imaginário, um quotidiano cidadão insípido, repetitivo e assente em valores rígidos e constrangedores. Mas esperam ainda encontrar nela, em última análise, a validação desses mesmos valores e a convicção da respectiva superioridade moral e cultural face às realidades exteriores descritas²⁸⁰.

Talvez a *distorção do gênero* discutida pelo autor explique a maneira como os viajantes abordam o que constatarem e, a partir daí, pode-se entender como eles

²⁸⁰ NERY, 2000, p. 74.

tratavam dos assuntos relativos à vida musical na colônia. A individualidade e originalidade dos autores entram em conflito com convenções e clichês que se resumiam em fórmulas certas para atender ao gosto já formado do público leitor. O exotismo brasileiro se apresenta deturpado pelos viajantes por *filtros ideológicos* que afetam a sua percepção da realidade, impossibilitando uma verticalização no tratamento das informações. Nery observa que há ainda uma visão unilinear de progresso pelos viajantes que vêm, como referência, os modelos culturais de seus países²⁸¹. Um bom exemplo é a observação de Debret sobre o cortejo que seguia um padre no Rio de Janeiro que iria administrar a extrema-unção a um moribundo. Através de seu relato, podemos observar a influência sonora do momento na sensibilidade do viajante:

É difícil, confesso, ter uma idéia da horrível algazarra produzida pela música estridente e desafinada desses seis negros executando com entusiasmo valsas, almandas, lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada. A esse conjunto revoltante de melodias e ritmos contrários, junta-se ainda o movimento mais lento de um coro de vozes esganiçadas e fanhosas de uns trinta negros devotos entoando as litanias intermináveis da Virgem. Essa inexplicável e indecisa mistura de instrumentos e vozes humanas acompanha-se ainda de um baixo contínuo de outro gênero: o carrilhão de cada uma das igrejas diante das quais passa o cortejo, ruído que se extingue aos poucos, gradualmente, na medida em que os sineiros perdem de ouvido o som da sineta Argentina do irmão encarregado de dar uma dupla badalada de minuto em minuto. Em resumo, esse inexprimível “imbroglio” de estilo e de harmonia, que tanto de perto como de longe irrita o sistema nervoso com sua

²⁸¹ Para Nery, assim como vimos em Vilati, a maioria dos viajantes eram protestantes e utilizavam-se do modelo nacional de cada um para interpretar e registrar as práticas culturais no Brasil. O inglês, protestante, se limita a registrar, através de uma visão puritana, tudo aquilo que o causa indignação nas cerimônias religiosas, principalmente as de devoção popular aos santos. O alemão, no momento em que o nacionalismo romântico germânico impunha novas idéias estéticas, acham, por exemplo, excessivo a influência da ópera italiana em Portugal e conseqüentemente no Brasil, criticando a falta de um teatro de expressão lusófona, mas apreciando em muito a modinha de salão que aí sim, se traduz como uma canção nacional, comparando-a ao Lied. Os franceses procuram identificar e demonstrar a influência de seus modelos culturais, na vida cultural luso-brasileira. Cf NERY. 2000, p. 78-79.

barbárie revoltante, imprime com efeito um sentimento de pavor no coração do homem, mesmo que hoje ridiculariza essa cerimônia e retira dela qualquer dignidade religiosa²⁸².

A importância do relato de Debret para este estudo está em transmitir a fusão de elementos sonoros de culturas diferentes que poderiam acontecer nas festas. Considerar a litania cantada pelos negros, ou mesmo as valsas, alemandas, lundus etc, como parte separada, não permite entender a sua inserção dentro do festejo nem relacioná-las com as práticas sociais. Daí, torna-se fundamental o ajuntamento dos relatos daqueles que presenciaram o evento, de fontes musicais (partituras), quando elas são identificadas, e o estudo do complexo ritual em que ela está inserida para elaborarmos, sob um outro olhar, o entendimento da produção sonora e a sua ação na sensibilidade do público participante.

José Ramos Tinhorão afirma que hoje há um silêncio quanto aos sons das festas do período colonial, afirmando que a memória da música brasileira das ruas coloniais definitivamente se perdeu.²⁸³ Tinhorão considera que apenas o som oficial ou erudito, aplicados à liturgia católica nos séculos XVIII e XIX pode ser revivido. É verdade que não há, até hoje, registro do que se produzia, cantava ou tocava nas ruas durante as festas e que, basicamente, a música religiosa se beneficiou do abrigo, não tão seguro, de arquivos pessoais, de bandas e dioceses. O autor questiona então sobre o que soaria dos carros prenhados de música na comemoração pela restauração do trono português em 1641, que rendeu o comentário do redator da relação sobre os festejos, Jorge Rodrigues – “ o louro assi

²⁸² DEBRET. Op. Cit. p. 165.

²⁸³ TINHORÃO, 2000^a, p. 151.

da invenção como do sonoro”. A certeza do silêncio dessa memória é afirmada por Tinhorão:

As notícias históricas sobre uma sempre renovada criação de sons para animar as festas populares no Brasil, porém, continuaria desde o Setecentos até o fim do período colonial, na primeira metade do século XIX, a chegar sempre sem som ao conhecimento frustrado dos pesquisadores e musicólogos.²⁸⁴

Talvez a definição de memória sonora por tinhorão não se encaixa com a proposta deste estudo. Não é fundamental identificar exatamente a música, mas sim a sonoridade que em um evento é carregada de significados - O som como um elemento representativo faz parte da memória social.

A Quebra de Escudos

Através do Auto de Vereação da Câmara de Vila Rica²⁸⁵, informando sobre a morte de D. João V e o procedimento correto para realizar suas exéquias, um dos elementos representativos, que se considera parte importante no estudo da memória sonora dos eventos funerários, é detalhadamente descrito pelo documento: “a Quebra dos Escudos”. Trata-se de um costume dos funerários portugueses como é mencionado nos documentos abaixo:

Com este universal sentimento, depois de quebrados os Escudos nas praças mais públicas da Villa, (antiga cerimonia, que se observa na morte das Magestades Portuguesas) fez a Câmara na Igreja Matriz de N. Senhora do Pilar da mesma Villa [...] com pomposo, e funebre aparato as suas Reaes Exéquias aos 28 do mez de Dezembro, mostrando na morte do seu Rey o final tributo da vassalagem, mas não o ultimo para a sua veneração e saudade²⁸⁶.

²⁸⁴ TINHORÃO, 2000b, p. 807.

²⁸⁵ expedido no dia 17 de dezembro de 1750.

²⁸⁶ *Monumento do Agradecimento, Tributo Funeral do Obsequio Relaçam Fiel das Reaes Exéquias...*
In. CAMPOS, Adalgisa Arantes. A vivência da Morte na Capitania das Minas. Dissertação de

As horas competentes, depois de quebrados os Escudos, principiou o Officio com assistência do Senado²⁸⁷.

O ato público dá início à solenidade, através da quebra dos escudos reais pelos funcionários das Câmaras organizados hierarquicamente. Para as Exéquias de D. João V em Vila Rica, conforme descreve o Auto de Vereação, foram confeccionadas três tarimbas²⁸⁸ de aproximadamente 1,5 m², fixados em três pontos da cidade. A primeira localizada em frente ao Passo do Conselho no Largo da Praça. A Segunda no largo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e a terceira no largo da Igreja Nossa Senhora do Pilar. Também foram confeccionados os três escudos e mais quarenta varas que deveriam ser repartidas entre alguns cidadãos no cortejo. Portar uma vara significava respeito e subserviência ao Rei. Os Juízes ordinários portavam varas vermelhas e os juízes de fora as brancas²⁸⁹. Segundo determina o alvará de 1652, contido no Código Phillipino:

[...] os magistrado e julgadores que usam da insígnia da vara, não as possam trazer de rota, ou de outra coisa semelhante, salvo de páo, da grossura costumada, não as trazendo abatidas, mas direitas na mão, levantadas em proposição do Corpo [...]²⁹⁰

Pelas varas, o grau hierárquico dos juízes senadores e vereadores, que durante as festas se apresentavam em *Corpo de Câmara*, é representado nas festas oficiais. No caso do funeral, um pequeno grupo portaria ainda varas pretas em sinal de luto.

Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 1986. anexo 15. p. 3.

²⁸⁷ Gazeta do Rio de Janeiro, 20 de abril de 1816. In Rubens Ricciard. Op. Cit. p. 261.

²⁸⁸ Estrado de Madeira.

²⁸⁹ SANTIAGO, Camila. Op. Cit. p. 68

²⁹⁰ Cit. por Camila Santiago. idem

Seguiram todos em cortejo até o Passo do Conselho onde o Juiz mais velho quebraria o primeiro escudo:

E nesta forma assim determinado chegará o Juiz presidente mais velho Sargento mor Joze de Araújo Correia a primeira tarima [sic] e em altas e inteligíveis vozes dirá estas palavras – Choray nobres – choray povo, que é morto o vosso rei e Senhor Dom João o quinto de Portugal, e dita as referidas palavras, quebrara o Escudo [...] ²⁹¹

Com a mesma formalidade dirigiram-se todos aos outros dois pontos mencionados e assim se quebraram os últimos escudos. O som da quebra neste momento ganha significado junto ao ritual. É claro que sua representação não aparece desassociada da ação visual, mas desperta no espectador através da sonoridade, uma sensibilidade que remete à comprovação pública de que é morta a majestade.

Os Sinos e a suas linguagens

Em 2000, tive a oportunidade de conhecer, em São João Del Rey, o Sr. Aloísio Viegas, guardador de informações preciosas sobre liturgia musical. Visitando o acervo da orquestra Lira Sanjoanense, à procura do manuscrito do *Ofício das Violetas* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, e da publicação do *Mattutino dei Morti*, do compositor português David de Perez, fomos surpreendidos pelos dobres insistentes dos sinos. Imediatamente surgiu à janela um homem anunciando que o tesoureiro da irmandade, a qual eles pertenciam, havia morrido. O episódio foi curioso ao mostrar a continuidade de uma tradição que tive, como *expectador sensível*, o prazer de vivenciar e explico:

²⁹¹ Auto de Vereação. RAPM. Op. cit. P 362

A primeira manifestação sonora é percebida, nas cerimônias fúnebres, pela comunidade, através dos dobres de sinos que, de maneira codificada, anunciavam variados tipos de notícias, entre elas, com certa freqüência, falecimentos:

Os sinos fazem parte das funções litúrgicas e paralitúrgicas da Igreja Católica e Apostólica Romana, estando prevista no *Rituale Romanum* a sua participação sonora. No passado quase todas as cidades brasileiras tinham, nos toques de sinos, o seu meio de comunicação mais utilizado. As igrejas e capelas poderiam prescindir de alfaias ricas e prataria, mas não poderiam prescindir dos sinos, mesmo que pequeno e apenas um. Eles eram o elo de ligação do clero com os fiéis leigos e suas vozes brônzeas congregavam, com facilidade, toda uma comunidade²².

Segundo as *Constituições*, os *signaes* pelos defuntos foram introduzidos na igreja católica para que os fiéis se lembrem de encomendar sua alma e *para que se incite, e avive nelles a memória da morte, com a qual nos reprimimos, e abstemos dos peccados.*²⁹²

Esses sinais, segundo as *Constituições*, eram codificados da seguinte maneira: três sinais breves e distintos para homens, dois para mulheres e um para os menores de sete até quatorze anos, de ambos os sexos (verificar como se aplica as idades e os funerais para anjinhos). Anunciada a morte, durante a procissão e o sepultamento, dar-se-ão mais sinais não ultrapassando nove por homem, seis por mulher e três pelos menores. Nas vésperas das exéquias, à noite, no dia pela

²² VIEGAS, mimeo, 1990.

²⁹² *Constituições Primeiras...* Livro IV. Tit. XLVIII 828 p. 291.

manhã, e no tempo dos ofícios dar-se-ão mais tantos que não ultrapasse o número estabelecido²⁹³.

No dia 22 de novembro de 1771, no Arraial de Paracatu, tristes dobres convocaram a população para celebrar as Exéquias da Infanta Dona Maria Francisca Dorotéia, na Capela de Santa Ana, dando início a uma pomposa celebração fúnebre:

Acompanhavam este horroroso aspecto os dobres tristes, com que sucessivamente os Templos deste Arraial enterneciam os ânimos mais endurecidos, convocando o Clero, para a piedosa ação dos primeiros sufrágios na celebração das vésperas, persuadindo ao mesmo tempo a todos os Mortais as ternuras do coração; pois os sinos de bronze por natureza, nos ectros dos seus tristes gemidos ensinavam como em desaforo da mágoa se articulavam os soluços²⁹⁴.

A eficiência e apropriada comunicabilidade dos sinos rendeu, na mesma publicação, um soneto de autoria do Sr. José Pereira de Barros:

Ao triste som dos sinos pela morte da Sereníssima Senhora Infanta de Portugal Dona Maira Francisca Dorotéia

Desse côncavo som, bronze que alterna
A dor que os Lusos corações magoa,
Que a Infanta os Lísios deixa nos pregoa,
Para ter nos Elísios vida eterna.

Publicando ao Universo a dor interna,
Que penaliza a Corte de Lisboa,
Nos avisa que a Morte não perdoa
Humilde condição, nem a superna.

Chora Lisboa; e sem que a dor resista
O Reino a segue na calamidade,
E nós em esta incógnita Conquista:

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Exposição Fúnebre, e Simbólica das Exéquias [...] da Sereníssima Senhora Dona Maria Francisca Dorotéia [...] no Arraial de Paracatu.... In CASTELLO, 1921. p 237.

Onde em obséquio a morta Majestade,
 Porque eterna esta mágoa nos assista,
 Nos peitos perpetuamos a Saudade²⁹⁵.

A partir da tradição dos sinos de São João Del Rey, é possível imaginar os códigos também existentes em outras cidades mineiras que guardavam para si os costumes locais. Utilizo-me aqui, somente das partes referentes a eventos fúnebres, contidas na tabela elaborada por Alfredo Pereira de Carvalho, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rey, contida no artigo escrito por Aluísio Viegas.

MODALIDADES DE TOQUES

1	Dobre simples	quando o sino gira pelo lado em que está encostado o badalo, ocasionando somente uma pancada em cada movimento
2	Dobre duplo	quando o sino gira em torno de seu eixo numa volta completa, provocando duas pancadas com o badalo
3	Repiques	quando o movimento é feito somente pelo bater dos badalos, com o sino parado

ENTERRO DE IRMÃOS

1	Homem	três séries de dobres de 1 pancada, descaindo os sinos a cada série.
2	Mulher	duas séries de dobres de 1 pancada, descaindo os sinos a cada série.
3	Criança	repiques fúnebres na passagem do féretro pela igreja até atingir o cemitério Obs. Terentena, Clens e Tens-tens fúnebres. São os mesmos repiques festivos, porém executados em ritmo mais lento e com baixa intensidade de som.
4	Homem que foi mesário do sodalício	três séries de dobres duplos logo que se comunicar o falecimento e ao iniciar o dobrar três vezes seguidas cada sino e, em seguida dobre sequencial. Antes de descair, proceder como no início, três dobres seguidos em cada sino.
5	45 minutos antes do enterro	Dobre duplo, chamada de irmãos, dobre duplo à saída dos irmãos do sodalício, precedidos pela Cruz de Guia e dobre durante o cortejo até o féretro entrar na igreja, sempre 3

²⁹⁵ idem. p 289.

		dobres.
6	Mulher que foi mesária no sodalício	O mesmo critério como para mesário homem, diferenciando porém para dois dobres.
7	Irmão Mesário ou Mesária que prestou relevantes serviços ao sodalício	Dobres duplos como acima, porém, a critério da Mesa Administrativa, com a devida licença do Ordinário, dobres duplos de hora em hora.
8	Falecimento do Papa	Dobre duplo, na ordem inversa, começando do sino maior para o menor, em todas as igrejas e capelas, da Cristandade, num total de 14 séries de dobres. Antes de descair a cada série, 14 dobres duplos seguidos em cada sino.
9	Falecimento do Bispo	Dobre duplo, na ordem inversa, começando do sino maior para o menor, em todas as igrejas e capelas da diocese num total de 7 séries de dobres. Antes de descair os sinos 7 dobres duplos seguidos em cada sino.
10	Falecimento do Vigário	Dobre duplo, na ordem inversa, começando do maior para o menor, em todas as igrejas e capelas da cidade começando do maior para o menor, num total de 5 dobres. Antes de descair os sinos 5 dobres duplos seguidos em cada sino.
11	Falecimento de Sacerdote	Dobre duplo, na ordem inversa, começando do maior para o menor, em todas as igrejas e capelas da cidade, num total de 4 séries de dobres. Antes de descair os sinos 4 dobres duplos seguidos em cada sino.

Observação: Para os leigos os dobres fúnebres começam do sino menor para o maior. Nos dobres para eclesiásticos fazer em ordem inversa, isto é, do sino maior para o menor.

NOMENCLATURA DOS TOQUES DE SINOS SÃO-JOANENSES²²

:

1	Tens-tens	O ritmo alegre é mantido no sino pequeno
2	Terentena	Talvez esse toque seja o mesmo Tarantana do Rio de Janeiro, da Bahia e, também, de Itú - SP, que são narrados nas crônicas sobre os sinos dessas localidades. É um dos mais bem elaborados dos repiques festivos
3	Terentena festiva com dobre	É usado nas solenidades mais importantes quando se dobra o sino principal e os demais sinos são repicados festivamente
10	Clens	Este dolente repique é mais lento que os repiques festivos e é usado após o Angelus das 18 horas durante o Mês de Maria. É usado ainda durante o ato da Bênção solene do Santíssimo Sacramento, quando o sacerdote traça o sinal da cruz com a Hóstia Sagrada sobre os fiéis. É um dos repiques difíceis pois os badalos devem percutir levemente as campanas com

²² Os nomes dos toques de sinos são-joanenses, especialmente os repiques, ao que tudo indica, foram criados pelos sineiros ainda no tempo colonial. Foram preservados na tradição oral e alguns sofreram modificações como acontece na própria língua que falamos. Muitos desses nomes são onomatopaicos, exprimem o som ou ritmo que produzem os sinos ao serem percutidos pelos badalos. In: VIEGAS, 1990.

		ritmos bem complicados.
--	--	-------------------------

REPIQUES FÚNEBRES

1	Clens fúnebre	Como o Clens de Bênção do Santíssimo porém muito mais lento e de baixa intensidade de som
2	Tens-tens fúnebre	Como o festivo, porém bem lento e cadenciado e de baixa intensidade de som.
3	Terentena fúnebre	O mesmo toque da terentena festiva porém mais lenta e cadenciada e de baixa intensidade de som

DOBRES

1	Dobres fúnebres	Dobre simples só para leigos Dobre duplo para leigos Dobre duplo para eclesiásticos
5	Dobre de Finados	Em todas as igrejas iniciando às 15 horas do dia 1º de novembro e durante o dia 2 de novembro enquanto se celebrarem as Missas de Réquiem
6	Missas Aniversárias de Finados	Durante o mês de novembro, em São João del-Rei cada sodalício religioso comemora os seus mortos particularmente, com dias já preestabelecidos. Assim, as irmandades da Catedral celebram: 1ª segunda feira após o dia 2 - Irmandade de São Miguel e Almas 1ª Quarta-feira após o dia 2 - Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte 1ª quinta-feira após o dia 2 - Irmandade do Santíssimo Sacramento 1ª sexta-feira após o dia 2 - Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos Dia 12 de novembro: Ordem Terceira de São Francisco de Assis Dia 15 de novembro: Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e Confraria de São Gonçalo Garcia Dia 16 de novembro: Confraria de Nossa Senhora do Rosário Dia 17 de novembro: Arquiconfraria de Nossa Senhora das Mercês Os dobres de sinos são os especificados para Defuntos obedecendo o mesmo critério.

TOQUES

1	Toque de Agonia	No sino do sodalício onde o moribundo é irmão, dá-se 9 pancadas espaçadas no sino grande de 15 em 15 minutos, a qualquer hora do dia ou da noite, desde que solicitado pela família. Há preferência de se dar esse toque no sino da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, independente de ser ou não irmão da Arquiconfraria, para que Nossa Senhora dê ao agonizante as suas Mercês. É tradição que o espaçamento das pancadas de agonia é o tempo do sineiro rezar após cada badalada uma Ave Maria na intenção do agonizante.
---	-----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A execução dos dobres fúnebres chega aos *abusos cometidos pela vaidade humana* como menciona o vereador Luís Gonzaga Pau Brasil que, em 1835 chega a proibir, em seu município, essa prática abusiva sob pena de dez mil réis e cinco dias de prisão²⁹⁶. Atitudes como essa demonstram a interferência localizada que poderia ocorrer nos rituais. Esses abusos já eram motivos de preocupação da igreja desde o início dos setecentos e eram previstos nas constituições:

Porém porque a vaidade humana, e outros menos piedosos respeitos, tem introduzido em particular alguns excessos, para que daqui em diante os não haja, ordenamos e mandamos, que nisso haja toda aquella moderação, que a prudência Christã, e religiosa pede.²⁹⁷

Curiosamente, nas exéquias do papa Pio XII (1958), celebradas na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João Del-Rei, o testemunho de Aluísio Viegas nos descreve a continuidade de uma tradição que, às vésperas do Concílio Vaticano II, ainda mantinha aspectos conservadores de representação:

À noite começaram os dobres de sino específicos em quantidade para o Sumo Pontífice: 14 séries de dobres fúnebres iniciando do sino maior para o menor e antes de concluir cada uma dessas séries, cada sino dava o dobre duplo 14 vezes e os sinos então “descaem” voltando ao estado de repouso para então se iniciar mais uma série. No dia seguinte, pela manhã houve a continuidade dos dobres que duraram toda a manhã em todas as igrejas e capelas de São João Del-Rei. Foi uma verdadeira azáfama e todas as pessoas da cidade, nascidas depois de 1939 ainda não tinham ouvido e nem visto tal acontecer²⁹⁸.

A partir do Concílio Vaticano II, convocado no dia 11 de outubro de 1962 pelo Papa João XXIII, as cerimônias fúnebres foram reformuladas e todo o aspecto

²⁹⁶ REIS, Op. Cit. P. 286

²⁹⁷ *Constituições Primeiras...* Livro Quarto. Tit. XLVIII. 828. p. 291.

²⁹⁸ VIEGAS, 2004.

teatral e solene dos eventos foram simplificados. Porém, no dia 08 de abril de 2005, a igreja católica realizaria o maior evento fúnebre de toda sua história. Mais de um bilhão de espectadores, graças à modernidade tecnológica, assistiram ao requintado funeral do Papa João Paulo II, realizado no Vaticano.

A Obra fúnebre de Lobo de Mesquita

No final do século XVIII, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) atuou profissionalmente como organista, professor e compositor pelas cidades do Serro, Diamantina, Ouro Preto, deslocando-se possivelmente à procura de melhores oportunidades de trabalho, até chegar à cidade do Rio de Janeiro. Cumpriu assim, das bordas do Jequitinhonha à futura residência da corte portuguesa, o trajeto da Estrada Real. A decadência da mineração não impediu que, no final do setecentos, a atividade artística produzisse um conjunto expressivo garantido pela sustentação de uma falsa opulência. Porém, o trabalho para os músicos era ofertado, com mais possibilidades, nos grandes centros urbanos e principalmente no Rio de Janeiro. A situação dos arraiais mineiros na virada do século XVIII para o XIX foi relatada pelo Dr. José Vieira Couto, médico que residiu no Tejuco, que escreveu à Rainha D. Maria I, em 1800:

O que transita de arreaís em arreaís vê que tudo são ruínas, tudo despovoação; poucos lugares de longe em longe ainda se sntem [sic]. Gente degenerada, de costumes, uns não trabalham, porque o trabalho é próprio dos escravos, gente de cor chamada, e vivem de meios imorais enquanto às primeiras famílias, os filhos dos antigos ricos mineiros caídos em pobreza, cobrem às ocultas sua indigência na solidão das roças [...] Estes arreaís, povoações outrora de mineiros, levantados a custa de ouro, então florescentes, hoje se

acham em ruínas; seus habitantes já não podem conservar pela decadência da mineração.²⁹⁹

Filho natural do português Joseph Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana, Lobo de Mesquita chegou a ter prestígio, apesar de sua condição de mulato. Teve uma escrava e pagou altos alugueis no Arraial do Tejuco (hoje Diamantina) onde viveu a maior parte de sua vida³⁰⁰. Poucas são as informações sobre o compositor e nem mesmo um retrato seu foi pintado para termos uma referência visual de sua figura³⁰¹. Mas sua produção teve destaque na época, o que pode ser comprovado pelas inúmeras cópias de algumas de suas composições durante todo o século XIX, encontradas em acervos das antigas vilas mineiras, chegando ao interior paulista nas cidades de Jundiaí e Campinas³⁰².

Entre o período de 1783-1784, Lobo de Mesquita fixa-se no Arraial do Tijuco atuando como organista em Irmandades como a do Santíssimo Sacramento e na Matriz de Santo Antônio onde foi responsável pela instalação de um órgão. Em 1789, passa a trabalhar para a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e com a criação do Regimento de Infantaria dos Homens Pardos ingressa nesse regimento como alferes. A nomeação de músicos mulatos para cargos militares era comum e assegurava a eles prestígio social³⁰³.

²⁹⁹ LANGE. 1983, p.80

³⁰⁰ Idem, p. 119.

³⁰¹ Entre os compositores do período colonial, somente a imagem do Padre José Maurício Nunes Garcia, compositor da Capela Real no Rio de Janeiro ficou registrada em quadro pintado por seu filho José Maurício Nunes Garcia Filho.

³⁰² Curt Lange no início de sua pesquisa encontrou, no primeiro manuscrito que consultou, a antífona Salve Regina (1787) que se popularizou, a partir da publicação do musicólogo no Chile, como referência da música histórica mineira, sendo até hoje bastante interpretada por grupos brasileiros e estrangeiros. Catálogo Temático MIG 40. 1996, p 382.

³⁰³ Os regimentos eram divididos em Milícias e Terços. Este último era composto por um Capitão, um Alferes, um Sargento, dez Cabos de esquadra e 250 soldados. Foi muito comum a participação de

Com o rigor da coroa portuguesa na administração do Arraial e o início da decadência da extração de diamantes, o compositor, após passar por dificuldades financeiras em 1798, muda-se para Ouro Preto onde a atividade musical ainda era intensa e exigia músicos de qualidade. Em sua substituição assume Ana Maria dos Mártires, sua aluna, organista cega, branca e que curiosamente desempenharia um ofício de tradição masculina³⁰⁴.

Lobo de Mesquita prestou serviços musicais para a Ordem Terceira do Monte do Carmo. Trabalhou para a Irmandade do Santíssimo Sacramento e para a Câmara, além de ingressar como irmão, juntamente com sua esposa Tomasia Onofre do Lírio, na Confraria dos Santíssimos Corações de Jesus, Maria, José, Senhor de Matosinhos e São Miguel e Almas, exclusiva a brancos. Após dois anos residindo em Vila Rica, parte em direção ao Rio de Janeiro, capital da Colônia que passa a receber inúmeros músicos vindo das Minas, buscando melhores oportunidades profissionais. A circulação do compositor-organista por tantas irmandades, ordens e confrarias ajudaria na divulgação e apreciação de sua obra. Em maio de 1805, registra-se no livro de Termos n. 2 da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo “que tinha falecido o Organista que estava tocando o Organo Joze Joaquim Emerico, e que era preciso por-se outro em seu lugar”. Vinte e

músicos nesses grupos militares. Como exemplo temos os títulos de Capitão a Manuel Dias de Oliveira, de Alferes á Lobo de Mesquita, Ignácio Parreira Neves e Francisco Gomes da Rocha e de Timbaleiro a Francisco Gomes da Rocha, que por ser pardo não conseguiu, no final de sua vida, receber uma reforma do seu soldo nem a liberação por parte real de utilizar o uniforme de Furriel (posto militar entre cabo e sargento). In. LANGE. 1979, p.51.

³⁰⁴ Do contrário que se pensa, havia mulheres negras que desempenhavam funções musicais profissionalmente. O canto feminino na igreja era proibido, mas nos espetáculos profanos, a participação como instrumentistas e cantoras era comum. Algumas tiveram inclusive reconhecimento internacional, como a carioca Joaquina Lapinha que no fim do século XVIII estivera se apresentando nos palcos do Real Teatro de São Carlos em Lisboa.

dois anos após sua morte, a música utilizada nas Exéquias da Imperatriz Leopoldina realizada, em Vila Nova da Rainha, atual Caeté, era de sua autoria.

Através do catálogo temático, elaborado por Maria Inês Guimarães, localizamos o repertório fúnebre produzido por Lobo de Mesquita no final do século XVIII e início do XIX.

- Psalmo/Laudate Pueri Dominum/a 4 vozes/com Violinos, Viola, Trompas:/e Basson/P^a ter uso nos falecidos Meninos:/Seu auctor cuidou ser de Je Joaqm p^a o uso de Fructuoso de Mattos Couto/q'copiou em Julho d'1833: dada pr Sr João Fernandes Monteiro em Catas Altas.MIG 32
- Memento a quatro Vozes, com/Flautas V V Viola Trompas Baxo – Contrabaxo/Pr Jozé Joaquim Emerico/Pertence a/Hermenegildo Jozé de Souza Trinde/S. Lyra S. Joanense. MIG 34.
- Memento a 4 vozes e Bzxo arranjado em 23 de maio de 1838 Por/Joaquim José de S. Anna Passos/De J. J. E. L. de M. MIG 35
- 1798/Officium de Funtorum [sic]/ a quatro [sic] Voce/e Organo/Autor Jozé Joaqm Emerico/(post.:) Rd^o Pe. C(ilegível)/Seu dono Jozé Antonio Ribr^o. MIG 37.
- Officio de defuntos/Por Joze Joaqum Emerico/Pertence a/joaqm de Paula Sz^a Bomsocesso(post.:) Pertence Junior (Junia) MIG 38. (Ofício das Violetas)³⁰⁵

A primeira obra trata-se do Salmo 112, *Laudate Pueri*, destinado às cerimônias fúnebres de anjinhos. Recentemente, foi editada pelo musicólogo Marcelo Hazan,³⁰⁶ que explica sobre o texto do Salmo:

pode ser subdividido em três seções (sem contar a doxologia). Os versículos 1-3, com entusiasmo e obstinação, exaltam por três vezes o nome do Senhor. Os versículos 4-5, por sua vez, expressam a transcendência do Senhor através de imagens verticais (" *excelso* ", " *sentado no alto* ", " *acima dos Céus* "). Já os versículos 6-8 denotam um movimento inverso, transferindo nossa atenção das

³⁰⁵ Há um Memento atribuído a Lobo de Mesquita no mesmo catálogo (MIG D 59), incluído nas obras de atribuição duvidosa. Cf. GUIMARÃES, 1996. 412

³⁰⁶ Há uma gravação desta obra realizada pelo Madrigal Cantátimo e a Orquestra de Câmara de Indaiatuba a partir da transcrição feita do mesmo manuscrito por Antunes Martins. In.CD Ladainhas Lamentos e Ladeiras – Mestres Mineiros – Madrigal Cantátimo – Orquestra de Câmara de Indaiatuba. Regência: Antunes Martins.

magníficas alturas celestes para as imperfeições do domínio terreno. Configura-se, assim, a idéia de um Deus supremo, excepcional em sua grandeza, mas nunca distante dos sofredores e dos necessitados.

As outras duas obras que seguem são dois Mementos, destinados às Encomendações de adultos (como foi visto no capítulo III). Os manuscritos (não datados) estão no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense em São João Del Rey. Do primeiro há duas versões arranjadas para formações instrumentais diferentes: A cópia de Hermenegildo J. de Souza Trindade é para 4 vozes, flautas I e II, Trompas I e II e contínuo. A segunda cópia é anônima e o único diferencial é a presença das cordas, no lugar dos sopros.

Os manuscritos do segundo Memento também se encontram no acervo da mesma Orquestra e ainda não foi editado. A cópia é de Joaquim Jozé de Sant'Anna, datada de 1838.

No Museu da Inconfidência em Ouro Preto, encontram-se os manuscritos do Ofício 1798 constituído de *Invitatório*, 3 lições, missa e curiosamente, um *memento*, provavelmente feito para ser tocado na Encomendação. É importante ressaltar que não se trata do primeiro responsório da segunda lição. Apesar do mesmo texto, o *Memento* aqui aparece como é utilizado nas encomendações, no qual são acrescentados, ao fim, do texto o *Kyrie* e o *Resquiescat*. O referido manuscrito, segundo a musicóloga Maria Inês Guimarães, possui um autógrafo do compositor, juntamente com a cópia realizada por Jozé Antônio Ribeiro. Há outras cópias realizadas por João Jozé Araújo em 1810; por Martiniano Ribeiro Bastos em 1882; por Manoel Fernandes da Trindade (sem data), além de uma anônima.

O Ofício das Violetas.

Uma obra de Lobo de Mesquita, bastante comentada no meio musicológico e que desperta a curiosidade de muitos é o ofício de defuntos nomeado *Ofício das Violetas*. A popularidade desse ofício atravessou o século XIX e cópias dessa música foram realizadas por alguns copistas até o século XX. A idéia nesta pesquisa é somente apresentar uma breve análise sobre a obra e apresentar alguns questionamentos a respeito da formação dos *coros* associada à performance. A edição crítica dessa composição será apresentada em um momento oportuno.

O Ofício das Violetas é constituído de *Invitatório*, 3 lições e missa de réquiem, apresentando a mesma estrutura do Ofício 1798, sem o acréscimo ao final do *memento*. Todos os dois ofícios apresentam um diferencial quanto às partes comumente musicadas do texto litúrgico. A primeira lição de cada noturno é que recebe tratamento polifônico³⁰⁷ e não os responsórios, estes são cantados em gregoriano. Sendo este um ofício utilizado em uma cerimônia solene, essa explicação implica na participação de dois grupos musicais: cantores e instrumentistas para as partes polifônicas e padres cantores para o gregoriano. Essa prática parece ter sido muito comum em Minas Gerais e não foi possível identificar outros exemplos num suposto modelo português. O caráter alegre da obra indica possivelmente a sua utilização em cerimônias de corpo ausente como, funerais de

³⁰⁷ Não se trata, entretanto, do ofício de 3 lições mencionado no Cerimonial Romano, do qual é realizado apenas um noturno. Segundo Aluísio Viegas, as outras lições e seus respectivos responsórios eram cantados em gregoriano quando havia padres cantores ou simplesmente declamadas. “A falta de uma rigidez litúrgica, abriu espaço para a criação”. Cf. VIEGAS, Aluísio. Entrevista em São João Del Rey. 2006.

autoridades ou ofícios realizados anualmente nas Irmandades pelas almas de seus irmãos defuntos.³⁰⁸

O texto das lições é retirado do Livro de Jó que segundo Alcides Cardoso dos Santos apresenta dois aspectos centrais: o primeiro é a inconformidade de Jó pelo seu sofrimento, e o segundo, a incompreensão humana das vontades de Deus.³⁰⁹ O sentido fundamental do texto, segundo o autor, seria: “A transformação da lamentação de Jó em queixa e da queixa em questionamento, movimento este que oscila entre as duas tendências históricas na definição do sagrado: a busca da explicação lógica e a aceitação do mistério”.

Na primeira lição (primeiro noturno), Jó questiona a Deus o porquê de seu sofrimento (se pequei, que mal te fiz a ti, ó Espreitados dos homens? – Jó 7) constatando a sua condição de em breve se tornar pó (Pois agora me deitarei no pó; e, se me buscas, já não serei). Na segunda lição (primeira lição do segundo noturno), Jó interroga a Deus sobre seus pecados, quais são e por qual motivo é punido (Quantas culpas e pecados tenho eu? Notifica-me a minha transgressão e o meu pecado.) Na terceira lição (primeira lição do terceiro noturno), Jó, conformado com sua condição, aguarda sem esperança a sepultura, onde finalmente terá o descanso (Onde está pois, a minha esperança?)³¹⁰

³⁰⁸ “A tradição portuguesa de obras musicais para cerimônias fúnebres torna-se especialmente intensa durante os reinados de D. José I e de D. Maria I, onde inclui-se as comemorações das irmandades musicais (cite-se a Irmandade de Santa Cecília) por meio da cerimônia de ofício fúnebre em memória dos músicos defuntos, não sendo necessariamente realizadas em funerais [...] Isto explica o caráter e extensão da composição, e mesmo uma aparente representação pouco funérea das palavras.”
BERNARDES, mimeo, 2005, p.03

³⁰⁹ SANTOS, Alcides Cardoso. 2005, p. 44.

³¹⁰ ALMEIDA, João Ferreira. Bíblia Sagrada. Edição revista e atualizada no Brasil. Sociedade Bíblica do Brasil. 1969. Brasília.

Dos manuscritos existentes, Maria Inês Guimarães identifica a cópia mais antiga datada de 1840, feita por Joaquim de Paula Souza Bonsucesso que possuía uma boa quantidade de obras de Lobo de Mesquita. Segue a relação dos copistas em Ouro Preto, Mariana, Prados e São João del Rey, a partir do Catálogo Temático elaborado por Guimarães, e em Campinas:

Cópias presentes em Ouro Preto (OPmi)

Anônimo – sem data
 BONSUCCESSO, Joaquim de Paula Souza – c. 1840
 CARMO, Manoel José – 1890
 CONCEIÇÃO, Justino – 1928 – 1933
 ESPÍRITO SANTO, Vicente Ferreira – 1890
 EUGENIO, Miguel – sem data
 FONSECA A I (S?) P – 1855
 FONSECA, Gervásio José da – 1883
 FRAGA, Francisco de Paula Almeida – sem data
 NUNES MAURÍCIO LISBOA, Anacleto - 1860
 RIBEIRO, Antônio Anasto(?) – sem data
 SALLES COUTO, Manoel (ou F) sem data
 SANTO, E. (Vicente F.E. Santo) – 1902
 SANTOS, Vespasiano Augusto dos – 1902
 TEODORO DE MENDOÇA, Francisco – 1876
 TORRES, Antônio - 1923

Cópias presentes em Mariana (Mamm)

Anônimo – sem data
 SILVA – sem data

Cópia presente em Prados (PRlc)

Anônimo - sem data.

Cópias presentes em São João Del Rey (SJIs)

Anônimo – sem data
 CHAGAS, Francisco Jose das – sem data
 RIBEIRO BASTOS, Martiniano – 1884

Cópia presente em Campinas – (Cacg)

GOMES, Manuel José – (18??)

Não foi possível localizar a data da composição da obra, mas, algumas associações podem ser feitas a partir de comparações estilística de outras composições de Lobo de Mesquita. Duas delas são importantes para relacionarmos alguns aspectos: A Ladainha em Fa M (MIG 25), de 1798, e a Missa em Mi b (MIG 21), sem data. A primeira demonstra uma escrita para trompas, muito parecida com a que Lobo de Mesquita utiliza no Ofício. No início da Ladainha, há um solo, executado pelas trompas, que apresenta o tema da peça em Dó :

Ex. 01:



O mesmo acontece no Lux æternam da Missa de Réquiem:



Sobre a Missa em Mi bemol e o Ofício, o tema no solo (tenor) do *Qui Tollis* é quase que o mesmo utilizado no solo (soprano) do *Responde Mihi* (2ª lição):

Ex: 02

tenor

qui tol-----lis qui tollis pe- ca-----ta pec-ca-ta mun -di

Detailed description: This is a musical staff for a tenor voice part. It is written in 3/4 time and G-clef. The melody consists of several measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure has a half note A4. The third measure has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The fourth measure has a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The fifth measure has a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The sixth measure has a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The seventh measure has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The eighth measure has a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piece ends with a double bar line.

soprano

Res-pon- - - de res-pon-de mi - - - hi

Detailed description: This is a musical staff for a soprano voice part. It is written in 3/4 time and G-clef. The melody consists of several measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure has a half note A4. The third measure has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The fourth measure has a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The fifth measure has a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The sixth measure has a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The seventh measure has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The eighth measure has a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piece ends with a double bar line.

Os aspectos relacionados acima, apenas apontam elementos que contribuem para entender a estilística do compositor, mas, não apontam para um provável período em que a obra foi escrita. Um maior estudo dos outros elementos será feito para a edição crítica do Ofício.

Outro aspecto identificado na obra é a constante alternância de motivos melódicos entre os naipes (principalmente na 3ª lição). Associamos essa alternância a uma questão: Não estaria o compositor pensando na formação dos coros?

Muito se discutiu sobre o significado de música a dois, três ou quatro coros, como é mencionado nos documentos. A formação de um coro incluía instrumentos e vozes ou somente padres cantores como podemos verificar nas efemérides de São João Del Rey a respeito das festas pelo Malogro da Inconfidência em 1792:

No último dia oficiou-se na Matriz do Pilar Te-Deum Laudamus por dois coros, um de música, outro de cantochão³¹¹.

Em 1828, a Ordem de S. Francisco, em São João Del Rey, ajustou sua música anual com Lourenço José Fernandes Braziel que deveria formar um coro com 15 membros sendo: 4 rabecas, 2 clarinetas, 2 trompas, 1 trombone, 2 rabecões e 4 vozes³¹²

Tarquínio de Oliveira afirma que para as exéquias de reis eram contratados 4 coros de música, para príncipes 3 e para demais autoridades 2³¹³. Pensando na utilização de até 4 coros numa cerimônia, apresento algumas questões: Qual seria o espaço ocupado pelos grupos no interior da igreja? Como eles se dividiam? A música escrita para o momento seria trabalhada, polifônica e especificamente para cada coro?

³¹¹ Efemérides de São João Del Rey. 1982, p. 244

³¹² CINTRA, vol. II, 1982, p.502.

³¹³ OLIVEIRA. 1978, p.32

Talvez a imagem abaixo possa ajudar a refletir sobre estas dúvidas:



Fig. 10 – desposório de D. João VI e Carlota Joaquina

Trata-se das festas reais pelo desposório de D. João VI e Carlota Joaquina em 1785, em Madri³¹⁴. Observando o destacado grupo musical, podemos identificar sua diferenciada formação: O contínuo localizado ao meio; em suas laterais, enfileirados os violinos e violas; nas extremidades das duas filas instrumentos de sopro (trompas?) e entre eles cantores. No terceiro nível, há dois trompistas de cada lado provavelmente cercado por cantores do coro. O que se discute aqui, então, é o espaço sonoro, como sugere a gravura: Dentro das igrejas, possivelmente os grupos ficariam em locais diferentes ocupando desde o nível do piso ao nível superior (coro e laterais). Essa distribuição dos coros permite um efeito antifonal o que justificaria

³¹⁴ Vale lembrar que as cortes espanhola e portuguesa foram unificadas durante a dinastia dos reis Filipes e somente em 1640, D. João IV restaura o trono português.

as freqüentes alternâncias na escrita do ofício por Lobo de Mesquita. Seria, talvez, uma forma “embutida” de escrever este efeitos, sem necessariamente, designar partes específicas a cada grupo.

Ficará, entretanto, a dúvida sobre o ofício tocado em Caeté pelas exéquias da Imperatriz Leopoldina em 1827. Se pensarmos que o Ofício das Violetas fez parte da memória de muitas localidades durante todos esses anos, as chances de ser ele, o ofício executado, são bastante favoráveis. Uma coisa é certa afirmar: essa obra, apesar da simplicidade da escrita, atendeu ao gosto musical de uma significativa parte de pessoas durante os séculos XVIII, XIX e XX e até hoje desperta a curiosidade de muitos músicos e pesquisadores que, assim como eu, apreciam o talento de Lobo de Mesquita.

Conclusão

Durante a formação de Minas Gerais, a exploração do ouro provocou uma rápida urbanização de suas vilas, promovendo, em menos de cem anos, a formação de uma sociedade complexa pela sua diversidade. Brancos, mestiços, negros e índios contribuíram para a construção de um conjunto artístico que, ainda hoje, oferece, em sua riqueza, a possibilidade de se produzir conhecimento. Este se transforma em valor patrimonial para a história de nossa cultura, para nossa memória.

A presença de uma mentalidade, que apropriou o estilo Barroco europeu, em Minas Gerais, fomentou a criação artística pelas mãos de mulatos, responsáveis por grande parte do que se produziu no plano visual e sonoro. A partir do modelo religioso português, a opulência dos eventos, proporcionada pelo ouro, revelou cerimônias de grande luxo e engenhosidade.

O objetivo deste estudo foi traçar (partindo de manuscritos musicais e de uma literatura que agrupou textos historiográficos, teológicos e literários), uma relação entre música e sociedade, identificando uma memória coletiva formada a partir dos elementos sonoros.

Tornou-se fundamental entender como se estabeleceu a sociedade mineira durante o Setecentos, analisando os festejos como um instrumento para “reconstrução” das relações sociais. Os eventos oficiais, promovidos pelas Câmaras das principais vilas, reuniam vários segmentos dessa sociedade que se

apresentavam hierarquicamente em cortejos, reafirmando, neste momento, valores de sujeição, ordem e obediência ao Rei.

As cerimônias fúnebres possibilitaram o estudo das relações com a morte, entre os mineiros, durante os séculos XVIII e XIX. Através dos conceitos ortodoxos da Igreja Católica, rituais carregados de simbologias, quase sempre relacionadas com dominação política, foram realizados com menos pompa para muitos e com bastante luxo para poucos. A música nessas cerimônias era fundamental para estabelecer, entre o fiel cristão e o divino, um contato transcendente.

Foram celebradas, faustosamente, as exéquias dos reis Bragança, em várias cidades, e, para essas cerimônias, foi identificada a participação de expressivos músicos mulatos, entre eles, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805). Sua produção tornou-se popular durante o século XIX, sendo bastante executada até os dias de hoje. O estudo de um ofício de defuntos desse compositor, conhecido como Ofício das Violetas, possibilitou discutir as maneiras pelas quais uma obra musical se integra nos eventos sociais, abrindo a discussão sobre o que é a memória sonora e sua relevância para os estudos históricos.

Fontes primárias

PINNA, Frei Matheus da Incarnação. Sermão nas Exéquias do Rey Fidelíssimo D. João V. Oficina de Inácio Rodrigues, 1752.

Termo de Vereação de 17 de dezembro de 1750. Câmara Municipal de Vila Rica. Revista do Arquivo Público Mineiro. Vol. 09. 1904. CD 02. Pasta 09. Imagem 186-189.

Requerimento de Miguel Teodoro Ferreira, solicitando a D. Maria I a mercê de o prover como professor público com os respectivos emolumento e ordenados. 08 de setembro de 1788, AHU –cons. Ultram. – Brasil/MG – Cx. 103. Doc: 04.

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Feitas e ordenadas pelo ilustríssimo, e reverendíssimo senhor 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de sua Majestade: Propostas e Aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessárias, e ora reimpressas nesta capital. Na Typografia e Antônio Louzada Antunes. São Paulo. 1853.

CASTRO, Estevam. Breve Aparelho e Modo Fáci para ajudar a bem morrer hum cristam. Officina de Manoel Feranandes da Costa. Lisboa. 1732.

MOURA, José Luiz Gomes de. Ritual das Exéquias extraído do Ritual Romano. Impressão Imperial e real. Lisboa. 1825..

LE VAVASSEUR, Frederico. Cerimonial Romano. Trad. Pe. Manuel Damaso Antunes. Typografia do Diário do Amanhã. Lisboa. 1884.

Manuscritos Musicais

Psalmo/Laudate Pueri Dominum/a 4 vozes/com Violinos, Viola, Trompas:/e Basson/Pª ter uso nos fallecidos Meninos:/Seu auctor cuidou ser de Je Joaqm pª o uso de Fructuoso de Mattos Couto/q'copiou em Julho d'1833: dada pr Sr João Fernandes Monteiro em Catas Altas

Memento a quatro Vozes, com/Flautas V V Viola Trompas Baxo – Contrabaxo/Pr Jozé Joaquim Emerico/Pertence a/Hermenegildo Jozé de Souza Trinde/S. Lyra S. Joanense (SJIs)

Memento a 4 vo/zes e Bzxo arranjado em 23 de ma/io de 1838 Por/Joaquim José de S. Anna Passos/De J. J. E. L. de M. (SJIs)

1798/Officium de Funtorum [sic]/ a quatro [sic] Voce/e Organo/Autor Jozé Joaqm Emerico/(post.:) Rdº Pe. C(ilegível)/Seu dono Jozé Antonio Ribrº.

Officio de defuntos/Por Joze Joaqum Emerico/Pertence a/joaqm de Paula Szª Bomsocesso(post.:) Pertence Junior (Junia) (Ofício das Violetas)

Ofício de Violetas/Finados. Cópia de Manuel Jozé Gomes (Cacg)

Oficio das Violetas. Cópia de Francisco José das Chagas e M. Ribeiro Bastos. SATB-Vla I e II, Cb, Fl I e II e Cor I e II. 1884. (SJs). Possui Dies Iræ.

Oficio das Violetas/SATB-Vla I e II, Cb, Fl I e II e Cor I e II (?) Obs: as partes das flautas são diferentes da cópia de Mariana. (Prlc).

Bibliografia

ALMEIDA, Cândido Mendes. Código philipino ou ordenações e leis do Reino de Portugal. Recopiladas por mandado d'El Rey Dom Phillipe I. Rio de Janeiro. Typographia do Instituto Philomático, 14 ed. 1870.

ALMEIDA, João Ferreira. Bíblia Sagrada. Edição revista e atualizada no Brasil. Sociedade Bíblica do Brasil. 1969. Brasília.

AMARAL, Rita. Festa à Brasileira - Sentidos do festejar no país que “não é sério”. Ed. eBooksBrasil, Internet, 2001.

Anais do XIII Encontro da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – volume I e II. 2001.

ANTONIL, André João. Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas. (1711). Publicado pelo Conselho Nacional de Geografia, com anotações de Orlando Valverde. 1963.

ARIÈS, Philippe. O homem Diante da Morte. Livraria Francisco Alves Editora. Rio de Janeiro. Volume I e II. 1989.

ARIÈS, Philippe. Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média. Editora Teorema. Lisboa.1989.

ÁVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco: Áurea idade da áurea terra. Editora perspectiva. São Paulo.1994.

BARBOSA FILHO. Tradição e Artifício. Iberismo e barroco na formação americana. Editora UFMG e IUPERJ. Belo Horizonte/Rio de Janeiro. 2000.

BERNARDES, Ricardo. O *Mattutino dei Morti* de David Perez, sua presença e importância no universo musical luso-brasileiro. Edição crítica, do Segundo Responsório do *Mattutino dei Morti*, para conclusão do curso de *Storia della Notazione* dirigido pelo prof. Dinko Fabris, Casa Piccinni, Universidade de Bari, Itália. Mimeo. 2000.

BERNARDES, Ricardo. O *Mattutino dei Morti* de David Perez, sua presença e importância no universo musical luso-brasileiro. Edição crítica, realizada para conclusão do curso de *Storia della Notazione* dirigido pelo prof. Dinko Fabris, Casa Piccinni, Universidade de Bari, Itália. 2005. mimeo.

BRITO, Manuel Carlos de. El Resgate de la Música del Período Colonial: Una Perspectiva Luso-brasileira. Revista Musical de Venezuela. No 34. 1997.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Vivência da Morte na Capitania das Minas. Dissertação apresentada ao departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 1986.

CAMPOS, Adalgisa. A Terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1994.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os Rituais de Morte na Sociedade Escravista. Revista do Departamento de História. No 06. 1988.

CARDIM, Pedro. Entradas Solenes – Rituais Comunitários e Festas Políticas, Portugal e Brasil, séculos XVI e XVII. In KANTOR, Íris, JANCSÓ, István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I e II. São Paulo. EDUSP, 2001. vol I.

CASTAGNA, Paulo Augusto. Níveis de Organização na Música Católica dos Séculos XVIII e XIX: Implicações Arquivísticas e Editoriais. I Colóquio de Arquivologia e Edição Musical. Mariana. 2004.

CASTAGNA, Paulo Augusto. O *Estilo Antigo* na Prática Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. O Movimento Academicista. A Literatura no Brasil, vol. II e , EDUFF. 1986.

Catálogo de Manuscritos Musicais presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos. Org. Márcio Miranda. 1ª edição (em CD-ROM): Belo Horizonte, 08 de agosto de 1999. Disponível na internet desde 01 de dezembro de 1999.

CHARTIER, Roger. A História Cultural. Entre práticas e representações. Editora Bertrand Brasil, 1990.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João Del Rey. Volume I e II, 2ª edição. Imprensa Oficial. Belo Horizonte. 1982.

COOK Nicholas, MARK Everist. Rethinking Music. Oxford Universty Press. New York. 1999.

DAVES, Alexandre Pereira Vaidade das Vaidades. Os Homens, A Morte e a Religião nos Testamentos da Comarca do Rio das Velhoas (1716-1755). Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 1998.

DE PAULA, Rodrigo Teodoro. Música e Representação nas Cerimônias de Morte: Perspectivas para uma abordagem da música religiosa em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. In. Anais do XIII Encontro da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – volume II. 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. SP. Livraria Martins Editora. Tomo II. Volume III. 1975.

DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. In KANTOR Íris, JANCSÒ István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I e II. São Paulo. EDUSP, 2001.

DUPRAT, Régis. Música Sacra Paulista. Editora Arte & Ciência. São Paulo. 1999. Encarte do CD Dominica In Palmis, *Office, passion et messe pour le dimanche des rameaux*. Choeur Henri Duparc e Ensemble Musica Antiqua. Direction Jean Paul Salanne. Harmonia Mundi Distribution. 1999.

Encarte do CD História da Música Brasileira. Período Colonial I. Direção Ricardo Kanji. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Barrocas famílias, vida familiar em Minas Gerais no século XVIII. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1989.

FURTADO, Júnia Ferreira. Transitoriedade da Vida, Eternidade da Morte: Ritos Fúnebres de Forros e Livres Nas Minas Setecentistas. In KANTOR, Íris, JANCSÒ, István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I. São Paulo. EDUSP, 2001.

GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas Chilenas. Organização Joaci Pereira Furtado. Companhia das Letras. São Paulo. 1995.

GUARINELLO, Noberto Luiz. Festa, trabalho e Cotidiano. In KANTOR Íris, JANCSÒ István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. São Paulo. EDUSP, 2001.

GUIMARÃES, Maria Inês. L' œuvre de Lobo de Mesquita, compositeur brésilien (1746-1805), contexte historique, analyse- discograpihe catalogue thématique – restitution. Presses Universitaires du Septentrion. Villeneuve d'Asq. 1992.

HANSEN, João Adolfo. A Categoria *representação* nas festas coloniais dos séc XVII e XVIII. In KANTOR, Íris, JANCSÒ, István (2001). Festa: *Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. vol II. São Paulo. EDUSP, 2001.

HANSEN. João Adolfo. Notas de Aula. Mimeo. 2000.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1988.

HUIZINGA, Johan. O Declínio da Idade Média. Trad. Augusto Abelaria. Verbo Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1978.

KANTOR Íris, JANCSÒ István (2001). Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. Vol. I e II. São Paulo. EDUSP, 2001.

KANTOROWICZ, Ernest H. Os dois Corpos do Rei. Companhia das letras. São Paulo. 1998.

KERMAN, Joseph. Musicologia. Livraria Martins Fontes Editora. São Paulo.1987.

LACET, Juliana Lemos. Os Rituais de morte nas irmandades de escravos e libertos: Vila Rica, século XVIII. Dissertação apresentada ao curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para obtenção do Grau de Bacharel. Mariana. 2003.

LANGE, Francisco Curt. As danças coletivas e públicas no período colonial brasileiro e as danças de corporações de ofício em Minas Gerais, in: Barroco, 1. Belo Horizonte. UFMG. 1969.

LANGE, Francisco Curt. História da Música Nas Irmandades de Vila Rica. Freguezia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto.Vol. I. Publicações do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte. 1979.

LANGE, Francisco Curt. História da Música Na Capitania Geral das Minas. Volume VIII. Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte. 1983.

LANGE, Francisco Curt. História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Vol. V. 1983.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Editora Unicamp. 2003.

LE GOFF, Jacques. O nascimento do purgatório. Trad. Maria Fernandes. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.

LOPEZ, Emílio Carlos Rodriguez. Festas Públicas, Memória e Representação. *Um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. Humanitas FFLCH/USP. São Paulo. 2004.

MAGALHÃES, Beatriz Ricardina de. *O Divino e a Festa do Martírio*. In KANTOR, Íris, JANCSÒ, István (2001). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I e II. São Paulo. EDUSP, 2001.

MARQUES, Francisca. Festa da Boa Morte: Identidade, Sincretismo e Música na Religiosidade Brasileira. Tese de Doutorado apresentada no curso de Ciências Sociais (Antropologia Social) na Universidade de São Paulo. São Paulo. 2004

MEGIANI, Ana Paula. O Rei Ausente. Festa e cultura política nas visitas dos filipes a Portugal (1581 e 1619) Ed. Alameda. São Paulo. 2004.

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

Missal Quotidiano. Editado e impresso na tipografia Beneditina Ltda. Salvador. 1958.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Entre Festas e Motins. In KANTOR, Íris, JANCSÒ, István. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I. São Paulo. EDUSP, 2001.

MOURÃO, Rui. O alemão que descobriu a América. Belo Horizonte. Itatiaia. 1990.
NERY, Rui Vieira. Dicotomias de fundo na música luso-brasileira do antigo regime: poder absoluto e novas sociabilidades; centros e periferias; barroco(s) e pós-barroco(s). Comunicação apresentada no V Encontro de Musicologia Histórica. In *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica: Musicologia histórica brasileira: integração e sistematização*. 2002.

NEVES, José Maria. Catálogo de Obras. Música Sacra Mineira. FUNART. Rio de Janeiro. 1997.

NOGUEIRA, Oracy. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. nº 14 “Morte e faixa etária – os anjinhos”. HUCITEC. São Paulo. 1983.

OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *A música_oficial em Vila Rica*. Ouro Preto, 1978. Mimeo.

OZOUF, Mona. *A Festa. História: Novos Objetos 3º edição*. Rio de Janeiro. Livraria Francisco Alves Editora, 1988

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. Edusp. São Paulo. 1994.

PERSONE, Pedro. *Hystorically Informed Performance*. Alguns pensamentos para uma Performance Historicamente Informada. Mimeo. 2000.

PRIORE, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. Editora Brasiliense, São Paulo. 1994.

Projeto Acervo da Música Brasileira. *Restauração e Difusão de Partituras*. Vol. IX. *Música Fúnebre*. Coordenação Musicológica Paulo Castagna. Belo Horizonte. 2004.

REIS, João Carlos. *A História. Entre a Filosofia e a Ciência*. Editora Ática. São Paulo. 1996

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Companhia das Letras. 1999.

ROMEIRO, Adriana. *O enterro satírico de um governador: festa e protesto político nas Minas setecentistas*. In KANTOR, Íris, JANCSÓ, István (2001). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. I. São Paulo. EDUSP, 2001.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às Nascentes do Rio S. Francisco e Pela Província de Goyaz*. Tomo I. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1937.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A Vila em Ricas Festas: celebrações promovidas pela câmara de Vila Rica – 1711/1744..* Belo Horizonte. Editora C/Arte. 2003.

SANTOS, Alcides Cardoso. *O mal como gênio poético nas ilustrações do livro de Jó de Willian Blake, Terra Roxa e outras terras*. Revista de estudos literários. Vol. 06. 2005.

SCHWARTZMAN, Simon. *Max: a redução da política*. Berkley. 1968. Disponível em <<http://www.schwartzman.org.br/simon/reduc.html>> Acesso em 14 dez. 2005.

SIERRA, Juan Lopes. As excelencias do governador. O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado. Organizadores Alcir Pécora e Stuart B. Schwartz. São Paulo. 2002.

SILVEIRA, Marco Antonio. Aspectos da luta social na colonização do Brasil: crioulos e pardos forros na Capitania de Minas Gerais. Mimeo. 2006.

SILVEIRA, Marco Antonio. O universo do Indistinto. Estado e Sociedade nas Minas Setecentista. São Paulo, Editora Hucitec. 1997.

SOUZA, Laura de Mello e. Opulência e Miséria das Minas Gerais. 3ª edição. Editora Brasiliense. São Paulo.1981.

SOUZA, Laura de Mello e. Os Desclassificados do Ouro. A pobreza mineira no século XVIII. 2ª edição. Editora Graal. Rio de Janeiro.1986.

TINHORÃO, José Ramos. As Festas no Brasil Colonial. Editora 34. São Paulo. 2000a.

TINHORÃO, José Ramos. Domingos Caldas Barbosa. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). Editora 34. São Paulo. 2004.

VAILATI, Luiz Lima. Os funerais de "anjinho" na literatura de viagem. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2002, vol.22, no.44 [cited 17 June 2006]

VIEGAS, Aloísio José. *A linguagem dos Sinos de São João Del Rey*. Proferida pelo autor, participando do Projeto "PIQUES E REPIQUES" promovido pela Universidade Federal de Ouro Preto, no salão da Escola de Farmácia de Ouro Preto, em 1990. mimeo.

VIEIRA, Antônio. A arte de morrer. Organização e apresentação de Alcir Pécora. Nova Alexandria. São Paulo. 1994.