



Desde o soar dos clarins ao percutir dos instrumentos nativos do congo: a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX

From the sound of clarinets to the percussion of the native instruments of the Congo: the black and mestizo presence in the musical practice in Brazil between the eighteenth and nineteenth centuries.

NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do¹

Resumo: Numa sociedade marcada em seus diversos níveis de hierarquização pela presença da escravidão, africanos e sujeitos oriundos das mestiçagens biológicas ocorridas no seio da América portuguesa demarcaram seu território de atuação não apenas no universo dos ofícios mecânicos e dos trabalhos relacionados à agricultura e extrativismo. Antes, se estabeleceram ou foram empregados como artífices da música a serviço de Irmandades católicas, Senado de câmara ou particulares. Se, por um lado, a escassez de documentação até os dias de hoje tem sido o principal obstáculo para identificação da identidade da maior parte destes sujeitos; por outro, a presença absoluta de homens de cor no exercício desta arte até os dias de hoje tem despertado o interesse de musicólogos e historiadores. Tencionamos neste texto apreender aspectos

* Deixamos aqui registrado os agradecimentos ao professor doutor José Bento Rosa da Silva (PPGH-UFPE) e a professora doutora Suely Almeida (PPGHCR-UFPE/PPGH-UFPE) pela leitura cuidadosa e as valiosas contribuições a este texto.

¹ Professor do Instituto Federal de Alagoas e doutorando em História pela Universidade Federal de Pernambuco, onde desenvolve pesquisas sobre história social da música, escravidão e liberdade, e cultura Afro-brasileira, sob financiamento da CAPES. Email: professorluizdnn@gmail.com.

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 30/10/2017

da participação dos negros e de seus descendentes no exercício da arte musical entre os séculos XVIII e XIX, no intuito de descortinar especificidades desta presença nesta atividade artística tão apreciada por contemporâneos.

Palavras-chave: negros, mestiços e músicos.

Abstract: In a society marked by its various levels of hierarchy by the presence of slavery, Africans and individuals from the biological blending of ethnic groups that took place in the heart of Portuguese America demarcated their territory of action not only in the universe of mechanical trades or in the work related to agriculture and extractivism. Earlier, they established themselves or were employed as artificers of music operating for Catholic Brotherhoods, Senate council or private individuals. If, on the one hand, the scarcity of documentation until now has been the main obstacle to identify the identity of most of these people; on the other hand, the absolute presence of black men in the practice of this art up to now has aroused the interest of musicologists and historians. In this paper, we intend to seize aspects of the participation of blacks and their descendants in the practice of musical art between the eighteenth and nineteenth centuries, in order to discover the specificities of this presence in this artistic activity, which is very appreciated by contemporaries.

Keywords: blacks, mestizos and musicians.

Os músicos constituíram também uma comunidade respeitada; mulatos na sua quase totalidade eram constantemente requisitados para tocar em festas oficiais e em missas, os seus contratos sendo muitas vezes anuais. Possuíam certo grau de instrução e se encontravam bastante atualizados no tocante as novidades europeias, executando no coração da América do Sul, peças de Haendel, Haydn, Mozart, Bocchetini (SOUZA, 1997, p. 57).

O domínio de elementos da cultura europeia por africanos e pelos seus descendentes que são frutos das mestiçagens biológicas ocorridas na chamada América portuguesa desde fins do século XVI, é perceptível em diversos aspectos na sociedade que se formou nesta margem do Atlântico. A apropriação e ressignificação da língua, da cultura escrita, dos ritos do cotidiano são evidências fundamentais dos processos de trocas culturais (que nem sempre se dão de forma harmônica) vivências nas relações entre as matrizes culturais que formaram a sociedade colonial². Negros, negras e seus descendentes³ assumiram um papel fundamentalmente ativo, no que diz respeito à

² Neste sentido também compartilhamos a ideia do professor Eduardo Paiva que as dinâmicas de mestiçagem não têm por finalidade produzir um modelo mestiço aplicável a todas as sociedades que surgem no processo de mundialização iniciado a partir do século XV com as incursões europeias na costa atlântica da África. Antes entendemos as sociedades que são frutos da mestiçagem biológica em realidades nas quais conviveram as misturas e aquilo que fora classificado como “puro”. Sendo assim, podemos sim falar em matrizes culturais presentes nos povos autóctones que aqui viviam, vindas das diversas “Áfricas” que aqui desembarcaram e trazidas da já mesclada “cultura ibérica” (PAIVA, 2015, p. 42).

³ Raphael Bluteau (1712-1727, p. 105) define *descendência* como *serie dos que por successiva geração procedem de hum pay commum*, ou seja, no século XVIII ela era definida pela figura paterna em termos jurídicos. Em relação aos descendentes de escravos, sabemos que mesmo com toda a vigilância e rigor nas punições, em meio à sociedade escravista houve casos de conjunções carnavais que deram origem a filhos ilegítimos entre homens de ascendência negra e mulheres brancas (ALMEIDA, 2011, p. 203-207). Mas sem sombra de dúvidas, as mulheres negras submetidas por força ou consentimento aos caprichos sexuais de homens brancos geraram a maioria absoluta da população mestiça nos períodos colonial e imperial. Partindo desta constatação, optamos por entender *descendência* também como a prole nascida

reprodução e adaptação não só de conhecimentos trazidos de África no fluxo e refluxo do comércio atlântico de escravos, como também foram capazes de (re)produzir saberes e fazeres ibéricos atendendo as demandas econômicas, políticas e sociais no contexto de suas experiências de vida. Dentre essas experiências trataremos neste texto sobre a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, momento marcado por crescimento da vida urbana em detrimento da rural, responsável por (re)criar espaços para as atividades musicais. Entretanto, antes se faz necessário esclarecer o uso de duas categorias de suma importância para o entendimento do leitor que não está familiarizado com o recorte histórico aqui abordado.

Quando empregamos os termos “negro” e “preto” não estamos evocando os sentidos contemporâneos destes, que partem nos dias de hoje muito mais de uma lógica de auto reconhecimento não mais calcado em critérios fenotípicos (cor de pele, cabelo e outros traços)⁴. Mas, tratando de sujeitos que viveram em um recorte específico da história do Brasil, nos valemos da acepção compreendida neste período, que entende esses termos como categorias de classificação. Ou seja, “negro” e “preto” são “qualidades” mais usualmente atribuídas aos homens e mulheres nascidos na África ou aos seus descendentes diretos, cujo nascimento ocorreu nas Américas, termos que no mundo do trabalho soaram como sinônimo de escravo (PAIVA, 2015, p. 200-205). Neste sentido buscamos nos acautelar dos possíveis anacronismos gerados pelo uso inadequado de determinados conceitos, dos quais com frequência tem seduzido os mais desatentos⁵. Feita a ressalva inicial, seguimos discutindo aquilo que apontamos como tema de nossas inquietações indiciárias neste texto.

A partir da vida de Wolfgang Amadeus Mozart, o sociólogo Nobert Elias (1995, p. 16-18) remonta a intrincada trama social tangente à trajetória do artista, a qual nos revela as possibilidades e impossibilidades de ascensão social que um músico estava possivelmente enredado numa corte fundamentada na lógica do Antigo Regime, como era a da Áustria imperial. Diferentemente não acontecia na Corte lisboeta, tendo em vista que os serviços musicais eram praticamente monopolizados por músicos brancos, oriundos dos setores médios e (na maioria dos casos) vindos de outras partes da Europa, como acontecera na Viena de Mozart (SILVA, 2008, p. 4-7). Logo, no Reino os serviços musicais foram protagonizados por uma concorrente classe de profissionais especializados ligados às corporações e academias de arte, atraídos por uma crescente demanda cortesã, após a Restauração Portuguesa sob a égide dos Bragança. Como exemplo, podemos citar o reinado de D. João V (1706-1750), conhecido por fomentar as

dos ventres negros de escravas e libertas, ampliando assim, quantitativamente a compreensão do termo *descendente* de negro. Embora não se tenha notícia do uso do termo *descendente(s)* em documentações de época para referenciar a posteridade que *traz em suas veias o sangue de africano*, os quais comumente foram classificados como: crioulos, mulatos, pardos, cabras e etc... usaremos este termo na sua acepção contemporânea para creditar a participação direta e indireta das matrizes africanas na formação daquilo que concebemos como população de cor.

⁴ Para um entendimento dos usos e abusos da identidade subjetiva concernente negritude na era da globalização indicamos: SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. tradução de Vera Ribeiro, Salvador/Rio de Janeiro, Edufba/Pallas, 2004.

⁵ O texto a seguir referenciado incorre no erro da ausência de problematizações concernentes as designações taxonômicas quando aborda os músicos de cor no período que aqui estamos discutindo. Dando a entender que *pardos e mulatos* estão completamente abrigados sob o conceito de *negros*, não contendo critérios claros de diferenciação entre si, sendo usados em alguns momentos como sinônimos mútuos (LIMA; SOUZA, 2007, p. 30-66).

atividades musicais em sua corte mediante várias iniciativas durante a primeira metade dos Setecentos. O incentivo deste monarca reverberou no grande fluxo de músicos, principalmente italianos, para a Corte corroborando para a difusão da ópera e de outros gêneros em diversas cidades do Reino; além do que, esse crescimento no consumo da música no âmbito público e privado levou a (re)organização da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa já no reinado de D. José I (1766), e a reprodução desta instituição de leigos nas periferias atlânticas do Império, como no Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

Na contramão desta história, a experiência da escravidão africana na América portuguesa proporcionou a construção de uma sociedade diferenciada em relação ao Reino, com uma dinâmica própria que até hoje vem sendo fartamente explorada por trabalhos que abordaram temas específicos das relações entre homens e mulheres de diversos matizes de cor. No entanto, não nos deteremos a discutir essas particularidades, antes nosso esforço se concentra sobre a predominância cada vez mais constante ao longo dos séculos XVIII e XIX de homens de cor atrelados às práticas musicais. Situação, em partes, antagônica ao que foi vivenciado entre as monarquias europeias e, em especial, a Corte dos Bragança.

Primeiramente vale ressaltar que o fluxo de escravizados advindos da África Negra (Subsaariana) em direção ao Reino perdurou entre os séculos XV e XVIII, pois o período do comércio de escravos dos portos africanos para Portugal compreende desde as primeiras levas no ano 1441 até a assinatura do alvará de 19 de setembro de 1761, que proibia o comércio de escravos para abastecimento do mercado interno. Essa medida implementada por D. José I, visava privilegiar o envio de cativos para a América portuguesa com a finalidade de abastecer, sobretudo, a região mineradora. Todavia, este contingente populacional negro que ocupou atividades primeiramente rurais, e posteriormente urbanas (TINHORÃO, 1988, p. 92-93) não foi decisivo à atuação de músicos profissionais negros (escravos ou libertos) nos espaços de sociabilidade da elite portuguesa, como já pontuamos. Antes tiveram sua musicalidade circunscrita às celebrações religiosas ligadas às irmandades do Rosário (TINHORÃO, 2012, p.45-46), ou nos seus ajuntamentos em largos, fontes e tabernas, constantemente alvos (ou não) de sanções dos poderes locais. O estranhamento e a perseguição dos negros e descendentes em seus batuques é uma realidade compartilhada também nesta margem do Atlântico. No Recife, a exemplo, o governador José César de Menezes em 1778 entrou em choque com os frades Capuchinhos do Convento da Penha que tentaram acabar à força com os batuques promovidos pelos negros da vila. Para isso, “invadiram as casas onde eles se reuniam, arrombaram camarinhas e quebraram seus ‘instrumentos de divertimento’”. Além disso, fizeram com que vários negros fossem recolhidos à prisão, sendo os arrolados libertados logo em seguida pelo então governador. A “tolerância” de José César de Menezes lhe custou uma denúncia ao Santo Ofício, ao qual teve que explicar o sentido de sua permissividade as práticas gentílicas (NASCIMENTO NETO, 2014, p.63). Já em Salvador, em fins do século XVIII, Luís dos Santos Vilhena, professor régio de grego atuante na antiga capital, denuncia a constância e a irregularidade de fazer *vistas grossas* aos batuques dos negros. Segundo ele:

Multidões de negros de um, e outro sexo, os seus *batuques bárbaros* a toque de muitos, e horrorosos atabaques, dançando desonestamente, e cantando *canções gentílicas*, falando línguas diversas, e isto com alaridos tão horrendos, e dissonantes que causam medo, e estranheza, ainda aos mais afoitos, na

ponderação de consequências que dali podem provir, atendendo ao já referido número de escravos que há na Bahia, corporação temível, e digna de bastante atenção, a não intervir a rivalidade que há entre crioulos, e os que não são; assim como entre as diversas nações de que se compõe a escravatura vinda das costas da África (VILHENA, 1969, p. 134, grifo nosso).

Designações como *bárbaros* e *gentílicos* fazem parte de um universo lexical oriundo da cultura cristã no período que perdurou a escravidão atlântica. Isso significa que tais adjetivos partem de um olhar estigmatizante e bíblico que *designa o estrangeiro*, o “idólatra”, a alteridade maldita (SILVEIRA, 2008, p. 270); servindo neste caso para depreciar a musicalidade cultivada pelos negros em seus ajuntamentos. Daí, entendemos o lugar de enunciação dos frades capuchinos do Recife e o de Luís dos Santos Vilhena, como cristãos, súditos de um rei e que defendem um conjunto de ideias em seus escritos que visam modernizar a burocracia, os costumes e a própria estrutura física da primeira capital do Estado do Brasil. Ademais, o que nos vale apreender nestes exemplos é que tais batuques e ajuntamentos eram considerados *locus* de vadiagem, brigas, algazarras ou até mesmo de práticas supersticiosas como afirmam Silvia Brügger e Anderson de Oliveira (2009, p. 198-199) quando estudam os negros *benguelas* nas Minas Gerais, sendo alvos constantes das críticas por moralistas como Vilhena e outros mais, preocupados em defender a necessidade de um comportamento contritamente cristão, baseado nos ditames tridentino por parte dos cativos e libertos, que habitavam os principais centros urbanos no período. Não devemos perder de vista também que sempre houve um clima constate de tensão em relação às rebeliões escravas, tirando o sono das autoridades coloniais, que materializavam suas preocupações através da reestruturação das cidades numa perspectiva militarizada visando obter maior controle sobre a multidão de negros, mulatos, cabras, pardos; ou mesmo abrindo concessões a essa população como fez José César de Menezes (LARA, 2007, p. 50-53). Neste sentido coerção e negociação foram empregadas para manter submissos homens e mulheres de cor e, seu ajuntamento que vez ou outra a música se fazia presente foram alvos dessas duas formas de relação de poder.

Para além das interdições submetidas e aquelas que foram apenas pretendidas, devemos entender que estes ajuntamentos negros constituíam espaços de performances musicais, onde visivelmente um ouvido mais aguçado poderia perceber o que Denis-Constant Martin (2010) apontou como mestiçagem musical oriunda da brutalidade da escravidão. Segundo o autor, as mesclas no campo da música foram responsáveis em formatar sonoridades complexas, de extrema originalidade, cujas marcas são perceptíveis até os dias atuais, como o caso do samba, consagrado como um dos elementos máximos da cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX, como problematiza Hermano Vianna (1995, p. 36). Uma questão em si complexa, que aqui não nos cabe tecer maiores provocações! O que nos interessa é perceber que os ajuntamentos de negros em praças, junto às fontes e chafarizes, defronte às igrejas ou nas ruas mais movimentadas de vilas e cidades, fomentaram a musicalidade negra, que de forma distante, foi descrita e apreendida pelo olhar de artistas e viajantes atraídos pelos sons, gestos e cores. Lamentavelmente, os registros sonoros dessa musicalidade africana e mestiça não ficaram registrados em partituras, nem mesmo de forma parcial. O que nos resta são os fragmentos desses sons que em sua incompletude permaneceram nas canções de trabalho, nas tradições de festas populares, ou nos lábios de homens e

mulheres oriundos de comunidades remanescentes de quilombo.

Pondo de lado a impossibilidade de resgate total dessa memória musical, fica claro que nos domínios atlânticos, a presença de uma população de cor se torna cada vez mais gritante com o incremento do tráfico negreiro⁶, circunstâncias distintas das que eram vivenciadas no Reino formavam o cotidiano destas “periferias” ultramarinas. João Figueirôa e Fernanda Olival (2011, p. 134) apontam-nos isto quando percebem a formação de uma elite de cor em Cabo Verde atuando em cargos de vereança e no clero regular, ou até mesmo, simultaneamente como músicos notáveis, como narrara o jesuíta Antônio Vieira em passagem pelo mesmo arquipélago. Em Pernambuco, o músico nomeadamente *pardo*, Luiz Alvares Pinto, consagra-se nas duas margens do Atlântico como expoente da música durante o século XVIII, sem mensurar sua atuação como mestre de primeiras letras dos filhos das elites locais no Recife, o que lhe conferiu ainda mais prestígio social, segundo Pereira da Costa (1982, p. 617-619). No mesmo século, em Vila Rica, Alexandre de Aquino Ferreira e João Batista Ferreira (ambos escravos) exploraram largamente atividade musical, repassando seu saber para aprendizes (LEONI, 2007, p. 185-189). Tanto Luiz Alvares Pinto, quanto o caso dos gêmeos de Vila Rica, nos colocam duas questões fundamentais: primeiramente, a participação de *pretos* e mestiços na música não se resumiu a ajuntamentos, batuques ou *calundus*⁷, antes contribuíram também para o conhecimento da musicalidade europeia atendendo a um mercado consumidor existente; o segundo ponto consiste na consideração que nem todo contingente masculino foi direcionado para atividades mais pesadas no mundo do trabalho urbano, porém ainda é um percentual inferior se comparado às mulheres, como discuti Carlos Soares (2009, p. 93-94). Em resumo, aqui temos alguns exemplos de artistas que não caíram no anonimato, principalmente devido à visibilidade que alcançaram no tocante de sua arte, realidade que não é compartilhada com grande parte dos homens de cor (escravos, livres ou libertos), que sem sombra de dúvida, estavam em maior número nas fileiras dos músicos em pleno exercício no período, influenciando inclusive o que se ouvia nas ruas, igrejas e sobrados das cidades e vilas⁸. Para darmos conta desta afirmação seguimos demonstrando a frequente presença de negros e descendentes envolvidos de alguma forma com atividades musicais.

Ritual iniciado por negros em Lisboa junto à irmandade de Nossa Senhora do Rosário ligada aos dominicanos (SILVEIRA, 2012, p.15), a coroação de rainhas e reis negros se tornaram uma coqueluche entre as irmandades congêneres em diversas

⁶ Entre os textos que apontam um aumento considerável do tráfico negreiro a partir do ultimo quartel do século XVIII, podemos citar: VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos do século XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987. FLORENTINO, Manolo Garcia. *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993. FLORENTINO, Manolo e GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro, c.1790 – c. 1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁷ Esse ritual religioso de origem centro-africana era praticado no Brasil, principalmente na Bahia e em Minas Gerais, durante o período colonial. Embora seja evidente a presença de uma variedade de ritos distintos que recebiam o nome de calundu, muitos tinham em comum o uso de instrumentos de percussão, a invocação de espíritos (muitas vezes de defuntos a quem se faziam oferendas), a possessão, a adivinhação e a busca da cura de doenças (DAIBERT, 2015, p. 18).

⁸ José Ramos Tinhorão, discuti as raízes culturais de ritmos e danças como a lundu, a fofa e o fado entre os séculos XVIII e XIX nas duas margens do Atlântico, apontando a ascendência negra em elementos cênicos e melódicos destas manifestações (TINHORÃO, 1988. p. 45-68).

partes da América portuguesa. Desde as vilas que eram cabeças de comarca, até povoados de regiões mais distantes, contavam com uma irmandade de negros, que se empenhava em realizar esta celebração de forte teor simbólico que mescla aspectos de ritos monárquicos africanos e europeus, num espetáculo de visibilidade, inversão, resistência e negociação por parte da população de cor frente ao poder estabelecido (MAC CORD, 2005, p. 223). O viajante austríaco Emanuel Pohl registrou em Goiás no ano de 1819 uma coroação de reis dos quais:

Celebram os negros livres em homenagem a uma santa africana de nome Ifigênia. Nessa ocasião fazem tudo que podem para abrihantarem a festa e superarem os brancos com suas iniciativas semelhantes. (...) Sob o contínuo rufar dos tambores, disparos de espingardas e o ressoar de vários *instrumentos nativos do Congo*, além de outros sons, seguem os participantes para a casa do imperador (nesta festa também se elege um), onde um negro grita continuamente “Bambi” e o coro em uníssono responde “Domina”, o que significa: o rei tudo governa. A horrível gritaria, que chega até nós, não nos deixou pregar os olhos durante toda a noite (POHL, 1976, p. 203, grifo nosso).

Os elementos de culturas africanas podem ser facilmente percebidos neste fragmento narrativo impregnado de uma leitura exógena, aparente e depreciativa, peculiar a alguns cronistas mergulhados em sua própria visão de mundo. Porém, como tão bem discutiu Marina de Mello e Souza, os mecanismos simbólicos de transmissão, divisão e legitimação de poder, presentes em reinos africanos de regiões fornecedoras de escravos, foram uma constante nas celebrações de coroação de reis e rainhas negras no Brasil escravista (SOUZA, 2002, p. 85-96). Atentando para os aspectos sonoros da narrativa, não ficam evidentes quais são esses *instrumentos nativos do Congo* os quais Pohl chama a atenção. No entanto, sabemos que os percussivos eram imperantes nas orquestras formadas por negros tanto em seus batuques, como nas procissões por eles organizadas. Entre os instrumentos de percussão, os musicólogos apontam a presença de: cuicas, ganzás, agogôs, caxambus, chocalhos, pianos de cuia⁹ e vários tipos de atabaques, fato que não exclui a existência de instrumentos de cordas e de sopro, como: marimbas e o urucungo (outra denominação do famoso berimbau) aliado a diversos tipos de flautas (predominantes entre os indígenas), guitarras, violas e cavaquinhos compondo talvez aquilo que o cronista chama de “outros sons” (VASCONCELOS, 1977, p.10-11). O que fica implícito na narrativa, e o que nos provoca a problematização, é que o alarido causado por essas coroações não era formado apenas por instrumento de ordem “gentílica” (como apontam de forma estigmatizada alguns relatos de época). Era comum entre os negros e seus descendentes ligados às irmandades católicas a presença de instrumentistas que dominavam tanto as musicalidades africanas, como aquela que fora chamada de ibérica, característica presente até hoje nas cidades que concentram a maior parte da população descendente de africanos como Salvador, Rio de Janeiro e Recife.

Ademais, em outros pontos distantes da América portuguesa, o protagonismo negro, por vezes, foi mais forte que o julgo da escravidão, como podemos também

⁹ Idiofone do tipo chocalho, constituído por uma cabaça dotada de cabo, recoberta por uma rede de fios de algodão ou de arame, a que se prendem na inserção das malhas pequenas sementes conhecidas por contas ou “lágrimas de Nossa Senhora”. Às vezes, há seixos no interior da cabaça. O instrumento também recebe os nomes de aguê ou agê, xaque-xaque, amelê, xerê ou simplesmente cabaça. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/piano-de-cuia>. Acesso em: 01 jul. 2016.

perceber em outra narrativa, agora de Spix e Martius, quando em viagem ao Tejuco (Diamantina), em 1818. Nesta feita os naturalistas descrevem outro cortejo de coroação de reis africanos e identificaram:

A banda de música dos pretos, com capinhas vermelhas e roxas, todas rotas, enfeitadas com grandes penas de avestruz, anunciando o regozijo, ao som de *pandeiros e chocalhos, de ruidoso canzá e de chorosa marimba*; marchava à frente um negro de máscara preta, como mordomo, de sabre em punho; depois os príncipes e princesas, cujas caudas eram levadas por pajens de ambos os sexos; o rei e a rainha do ano antecedente, ainda com cetro e coroa (SPIX; MARTIUS, 1938, v. 2, p. 129, apud SOUZA, 2002, p. 280).

O trecho nos dá conta de que nesse caso apenas instrumentos de origem africana eram utilizados pelos músicos, ao contrário da narrativa anterior de Emanuel Pohl que abre brecha para questionamentos. Os chamados *instrumentos nativos do Congo* tão perseguidos, principalmente por autoridades religiosas durante todo o período que perdura a escravidão negra no Brasil continuaram sendo amplamente usados e (re) significados pelos herdeiros de uma tradição musical africana com o advento da República até os dias atuais, a citar os Capoeiras do pós-abolição, Afoxés e Bloco Afro da Bahia, Maracatus Nação e de Baque-solto predominantes em Pernambuco. Esse fragmento ainda nos permite problematizar outras questões. Primeiramente a cor preta destes músicos, fato que por si não define sua condição social, já que segundo Bluteau (1712-1727, p. 242. v. II), poderiam ser tanto forros ou cativos. No entanto, analisando a documentação e problematizando a partir desta, Silvia Lara (2007, p. 135) defende a tese de que o termo preto, para a América portuguesa, esteve assoado à condição escrava, assim temos indícios de que esta banda tratava exclusivamente de escravos que tinham por parte de seus senhores o direito preservado de celebrar sua santa devoção e a coroação de seu rei e rainha, se valendo do uso de seus instrumentos “africanos”. Vale lembrar que alguns destes instrumentos percussivos eram também utilizados nos “calundus” de origem banto, por um lado reprimidos pela Igreja e por outro frequentados por indivíduos “de vários segmentos sociais, não se restringindo o público apenas a escravos e afrodescendentes livre” (DAIBERT, 2015, p.12-14.), de alguma maneira, a população era envolvida pela atmosfera mística gerada no percutir dos instrumentos nesses rituais. Ainda sobre o assunto, já é consenso que os serviços musicais no interior das irmandades poderiam estar sujeitos ao contrato da música, acordado em ata, como ocorria com os mestres de capela (GUTJAHR, 2010, p. 79), ou simplesmente realizado de forma voluntária pelos devotos do orago, ou até mesmo, em alguns casos, usados como moeda de troca, pois muitos dos irmãos que não possuíam renda fixa e empregavam seus ofícios e habilidades em serviços para confraria como pagamento de sua entrada e anuidades (NASCIMENTO NETO, 2014 p.127). Assim sendo, pedreiros auxiliavam na construção e reparos do templo; carpinteiros na fabricação de mobiliário; talhadores na ornamentação de altares, retábulos, coros e etc.; e os músicos executando salmos e hinos nos momentos litúrgicos. São arranjos estabelecidos nas microrrelações do mundo do trabalho, por um lado o confrade se beneficiava da condição de irmão; e por outro, a associação garantia a manutenção do templo, ou altares próprios (aquelas que possuíam) e a pompa proporcionada pela música nas procissões e missas cantadas que faziam parte do conjunto de celebrações de sua responsabilidade.

Aproveitando o ensejo, já que estamos discutindo também a relação entre devoção e trabalhos, vale ressaltar que há uma distância entre os ofícios mecânicos e as artes liberais (na qual a música se inclui) no contexto aqui abordado, sendo os músicos bem mais remunerados do que outros profissionais, reafirmando essa hierarquia do mundo do trabalho, logo não podemos igualar o *status* de um músico ao de um oficial mecânico cuja proximidade com o trabalho escravo é visível pelo grande desprendimento de força física. Percebemos essa distinção nos valores usando o exemplo da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Recife que entre abril e maio de 1793 pagou 4\$800 réis por quinze dias de jornal de um carapina (espécie de carpinteiro geral) que realizou uma série de serviços para a irmandade, enquanto isso se “pagou pela música na função de Chrisma dez mil réis...10.000”¹⁰. Ambos os serviços são necessários, mas fica clara a hierarquia ocupada pelo trabalho do músico em detrimento de outros ofícios.

Sendo assim, era muito mais interessante a um confrade, principalmente de cor, dominar não apenas os saberes de uma musicalidade africana que era apreciada por seus pares, porém depreciada pela maioria dos que estão de fora. Interessava-lhes dominar os saberes e fazeres musicais europeus/ibéricos no intuito de obterem vantagens frente aos oficiais mecânicos e maior prestígio social por serem percebidos como artistas, principalmente na passagem do século XVIII para o XIX, quando a própria arte da música ascende a um novo *status* com o advento da desintegração de uma sociedade predominantemente patriarcal e ruralista, sendo substituída gradativamente pela urbanização e a valorização dos modos de vida citadino como aponta Gilberto Freyre (2004, p. 104-127) em seus *Sobrados e Mocambos*.

O segundo aspecto que podemos destacar ainda sobre a narrativa de Spix e Martius concerne aos trajes destes músicos pretos, classificados como *rotos*, puidos pelos tempos e pelo uso, que pode nos dar a entender a condição paupérrima dos músicos do antigo Distrito Diamantino. No entanto essa não é uma regra geral! Aldo Leoni (2007, p. 10-11) reafirma a preocupação com a aparência que os músicos mais requisitados tinham (dos quais a maioria era cativos ou libertos), adequando roupas, perucas, sapatos e até mesmo a sua postura à solenidade das apresentações que participavam¹¹. É provável que a condição de declínio econômico da região mineradora no decorrer dos oitocentos¹² tenha acentuada a condição de pobreza da população negra e mestiça no Tejuco, não viabilizando melhores trajes aos que conduziam a música. Também se a pequena orquestra fosse realmente composta por escravos, então, talvez, se justificaria a pobreza de suas indumentárias, pois na maioria dos casos dependeriam de seus senhores para compor o guarda-roupa. Resumindo, nem todas as bandas e orquestras de negros vestiam-se de forma paupérrima, logo o fragmento narrativo não pode ser generalizado, mas considerado como uma observação pontual de um caso.

De forma talvez inconsciente, artistas, cronistas e viajantes registraram na

¹⁰ ARQUIVO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO DO RECIFE. *Livro de receitas e despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio do Recife (1791-1809)*. fls. 26-27.

¹¹ Por exemplo, a imagem dos músicos de São Jorge do Rio de Janeiro nos dá conta do tratamento dado a apresentação dos músicos negros envolvidos em tais solenidades (DEBRET, 1989, p. 570).

¹² A estagnação da produção mineradora em níveis bastante inferiores a partir de meados do XVIII não significou o “eclipse total” desta região, antes contribuiu, por exemplo: para uma diversificação das atividades profissionais, sendo a profissão de músico uma das possibilidades de inserção, principalmente, de homens de cor livres ou escravos numa nova “acomodação econômica” baseada no comércio e na prestação de serviços (NASCIMENTO NETO, 2014, p. 67).

ponta de sua pena, ou através das cerdas de seus pincéis as mesclas entre os elementos culturais africanos (como a coroação dos reis do Congo) e os de tradição ibérica (moda, fado, fandango) ao que concerne a música dentro destas celebrações que aglutinavam a população de cor no início dos oitocentos. Temos talvez em Jean Baptiste Debret (1768-1848) um dos principais conjuntos de registros imagéticos e narrativos sobre essas vivências. Primeiramente, o artista fora agenciado junto à Missão Francesa¹⁵, para servir de mestre e de retratista da Corte de D. João VI no Rio de Janeiro. No decorrer de sua estadia, um de seus objetivos era retratar o cotidiano palaciano e o mundo aristocrático das primeiras décadas do século XIX, provavelmente impactado pelo universo de cores, odores e sons que se descortinavam diante de seus olhos ao penetrar às ruas, praças, largos e becos da antiga capital da Colônia. Registrou com riqueza de detalhes cenas do cotidiano de escravos, livres e libertos de diversos matizes que circulavam pela cidade. Dentre esses registros destacamos logo abaixo o da *coleta de esmolas* para a realização da Festa de Nossa Senhora do Rosário de uma irmandade de negro do Rio de Janeiro.

Figura 1 - Coleta de esmolas para a manutenção da Igreja do Rosário.



DEBRET, 1989, p. 580 Figura



Destaque.

No recorte podemos visualizar dois pretos ou mulatos (não se sabe ao certo), tocando instrumentos de sopro. O que está de pé provavelmente toca um clarim e o que está sentado, devido a posição que manuseia o instrumento, pode estar tocando um frajolé, oboé ou mesma uma flauta; enfim, sons que embalam o peditório da mesa para a realização da festa a ser realizada no dia 07 de outubro do corrente ano. Para além do caráter implicitamente depreciativo que a representação de um cão urinando na toalha da mesa onde acontecia a coleta possa nos remeter, o que nos importa ressaltar é o fato que não se trata dos depreciados *instrumentos nativos do Congo* que demarcam o ritmo do peditório e chamam a atenção dos passantes, e sim instrumentos de origem europeia, que pelo que se sabe, não eram fabricados aqui. Antes os mesmos eram importados principalmente da Inglaterra e vendidos em lojas especializadas em artigos de luxo, controladas em sua maioria por comerciantes ingleses como aponta Maurício Monteiro (2008, p. 286). Segundo um mapa de produtos da alfândega do Rio de Janeiro de 1802, as trompas, assim como os clarins são avaliadas aos pares, a 8\$000; já os preços das trombetas são bem mais altos e calculados pela unidade, 8\$000 cada (PEREIRA, 2010, p.653-

¹⁵ Seus escritos também servem tanto para compreender as cenas registradas como o cenário político na ocasião da chegada dos artistas franceses na Corte do Rio de Janeiro (SCHAWRCZ, 2008, p. 177-178).

654). Nem todos poderiam possuir tais instrumentos por serem vendidos em lojas frequentadas pelas elites urbanas, o que nos remete a ideia de que dependendo do instrumento, a posse significaria distinção, demonstração de cabedal. Isto é, a posse de clarim ou fagote significaria praticamente possuir uma pequena joia ou uma roupa com brocados e galões ou outro artigo requintado.

Figura 2 - Viveres levados à cadeia pela irmandade do Santíssimo Sacramento.



DEBRET, 1989, p. 552.

Na imagem acima, podemos perceber a direita “a banda dos negros toca contradança para comemorar a chegada do cortejo” (*Idem*, 1989, p.550) do Santíssimo Sacramento numa de suas ações beneficentes aos presos. Mais uma vez estão aí músicos de cor, os quais tudo indica que sejam escravos por não possuírem calçados. Entretanto, bem uniformizados o que talvez possa revelar que pertencem a um mesmo dono (mestre da música), ou essas roupas fazia parte das alaias da própria irmandade. Lamentavelmente, o autor não nos dá informação precisas, ficamos no campo das conjecturas, mas o registro demonstra que necessariamente uma orquestra composta por escravos, que se apresentada em trajas paupérrimos seriam vítimas do achincalhe da população local. Situação que a mais importante irmandade da cidade não estaria disposta a sofrer. Mas, dignamente vestidos, esses anônimos despertaram a atenção tanto dos transeuntes, como de Debret, que nos deixou um registro iconográfico do grupo que apesar de não revelar sua condição e qualidade aponta a sua existência. Podemos intuir, portanto, que a música nestas ocasiões eram uma estratégia para ganhar atenção dos passantes, demonstrando que a caridade não devia ser escondida, mas fazia parte dos rituais de demonstração pública de poder, embora hoje esta atitude nos pareça contraditória, inclusive para intérpretes dos evangelhos.

Além destas orquestras formadas por cativos, descendentes de africanos (em sua maior parte homens livres) tornaram-se exímios organistas, violinistas, pianistas e cantores de óperas e músicas sacras, como é observado na orquestra da Capela e na Câmara Real antes da chegada do grande mestre lisboeta Marcos Portugal à Corte (CARDOSO, 2008, p.81).

Seguindo essa lógica, por não fazer nenhuma objeção em relação à qualidade de seus irmãos, é possível que as irmandades dos músicos espalhadas pela América portuguesa tenham atraído para sua formação homens de cor, que se identificaram ou foram nomeados como pardos (LEONI, 2007, p. 116). O que estava em jogo em Santa Cecília era mais o domínio da arte do que a cor dos sujeitos, desde que sua condição fosse de homens e mulheres livres. Não podemos perder de vista que no Recife, por exemplo, é predominante a categoria “pardo” entre os fundadores de Santa Cecília pode ser relacionada às possibilidades desencadeadas por esta nomenclatura aos homens que carregavam os estigmas da cor, que se valiam da falta de clareza das políticas empreendidas pela Coroa em relação aos indivíduos de ascendência africana (RUSSELL-WOOD, 2005. p. 286-287)¹⁴. Segundo Jocélio Teles, a classificação de cor no Brasil colonial já se mostrava mais multipolar do que se imaginava ainda no século XVIII, e tornava-se cada vez mais fragmentada no XIX com as altas escalas de entrada de africanos nas primeiras décadas deste século. Tais fatos geravam um “cadinho” cada vez mais difuso de matizes cromáticas na população. Esta “falta de coesão” dava-se graças aos níveis de consonância ou dissonância com os da metrópole (no caso o padrão de classificação utilizado era o da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa). Assim sendo, *Pardo* configurava-se como um termo de negociação, que buscava o distanciamento com a cor negra, sempre associada à condição escrava (SANTOS, 2005, p. 127). Para os que viviam da arte da música no período colonial ser reconhecido como pardos e artistas os elevavam a um “degrau” superior numa escala de classificação social rigidamente hierarquizada, possibilitando sua inserção, ou até mesmo a criação de uma elite específica, diferenciada no seio da sociedade¹⁵.

Pensar no processo de inserção social paralelo ao “embranquecimento” em relação aos músicos da América portuguesa nos remete sempre a figura do celebre José Mauricio Nunes Garcia. Sua brilhante trajetória como músico permitiu-lhe amedidar um capital simbólico considerável, que fora legitimado com a aquisição do Hábito de Cristo concedido por D. João VI em 1809 que contribuirá para escamotear seu “defeito de cor” (MATTOS, 1970, p.40). Mas o exemplo deste músico de ascendência africana¹⁶ nos aponta para uma intrínseca relação entre cor, ofício e prestígio, que por vezes, estes últimos abrandavam as marcas visíveis da mulatice que se deseja ocultar. Mesmo enfrentando a pobreza e o esquecimento no fim da vida, José Maurício repassa para os

¹⁴ Segundo Russell-Wood (2005. p. 286-287), as generalizações em relação à “condição civil” da população de ascendência africana é fruto de uma apatia das autoridades reinóis em relação àquilo que não fosse de origem portuguesa; além de que, escravos e libertos eram percebidos como ameaça constante à ordem senhorial o que tornava sua posição ambígua nos meandros das relações sociais. Os indivíduos situados como *pardos*, poderiam até certo ponto, se colocar à salvo de algumas das tensões as quais escravos e libertos, que também eram fruto de alianças interracialiais, estavam submetidos.

¹⁵ Percorrendo os meandros das histórias de vida de parte das famílias Nogueira de Figueiredo e Gomes da Fonseca, a historiadora Janaina dos Santos Bezerra (2016, p. 181-286) defende a tese da formação e manutenção de uma elite de cor, mais precisamente parda, em Pernambuco nos setecentos.

¹⁶ José Maurício Nunes Garcia era filho legítimo de Apolinário Nunes Garcia, pardo liberto que vivia do seu ofício de alfaiate, e de Vitória Maria da Cruz, parda liberta sendo sua avó paterna designada como crioula de Guiné; e a materna simplesmente crioula e de avós incógnitos (MACHADO DE OLIVEIRA, 2014, p.16.).

filhos o ofício, permitindo que estes vivessem com certa dignidade (CARDOSO, 2008, p. 78).

A intenção de “embranquecer-se” de alguns sujeitos pode perturbar quem não está familiarizado com os meandros que constituem a teia das relações sociais do período. Por isso, não podemos lançar para o passado noções do tempo presente de autoafirmação, negritude, ou tratar simplesmente como alienados aqueles que se mobilizaram em busca de “melhorar” sua qualidade diante da sociedade setecentista e oitocentista. Novamente urge a necessidade de entender que cada homem e mulher é filho do seu tempo, e como tal estão sujeitos às interdições ou possibilidades no campo da mobilidade social que são franqueados pelas instituições que organizam essas sociedades. Logo podemos compreender José Maurício como descendente indireto de africanos, no entanto, na época as ambições do músico só poderiam ser alcançadas não apenas pela sua reconhecida habilidade musical, mas também por esse processo de embraquecimento social, visível nos documentos que compõem sua biografia¹⁷.

Em suma, folcloristas e memorialistas que escreveram sobre a cultura negra e mestiça no Brasil, buscaram legitimar a propensão destas populações para algumas atividades específicas no campo das artes, com destaque à música. Fugindo de generalizações, compreendemos que as atividades musicais desempenhadas de forma profissional com fins de devoção, lazer e entretenimento por homens de cor estão ligadas tanto ao aspecto religioso, como as necessidades de subsistência, ambas determinantes nas experiências resignificadas e na própria capacidade humana de produzir arte. Também salientamos que este protagonismo negro e mestiço no campo musical reverberou numa série de transformações estéticas da música aqui ouvida ao longo do XIX, que será evocada para compor elementos de uma nacionalidade que começa a ser desenhada ainda nos primeiros decênios dos oitocentos sob a pena de artistas e intelectuais como Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879).

Todavia, percebemos aqui que o século XIX é marcado por um lado pelo desejo ostensivo de civilizar os costumes urbanos, principalmente após a chegada da família real portuguesa no Brasil; por outro, vimos que essa gana civilizatória não eliminou a prática musical negra e mestiça marcada pela mescla de elementos culturais, antes encontraram certa continuidade de formas e sentidos, em manifestações negras, tais como: maracatu, samba, jongo, coco de roda, entre outras como afirma José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1988, p. 26-44). A mescla instrumental e a presença como músicos profissionais demonstram a capacidade de negros e seus descendentes de se apropriar de saberes que não pertencem ao universo africano. A partir das experiências suas e de seus ancestrais produzem o “novo”, fato que subsidia a afirmativa de que o negro tem e teve um papel ativo no processo de formação da cultura brasileira, o que contraria as leituras sobre mestiçagem consagradas em Freyre que relega ao elemento africano e sua posteridade mestiça um papel coadjuvante e de passividade diante deste processo maior (GOMES, 2013, p. 88).

¹⁷ Como exemplo usamos a cópia do registro de nascimento do padre compilado para servir de anexo em seu processo de habilitação à Ordem de Cristo em 1809. Nesta cópia está suprimida a cor/qualidade de seus pais e a sua classificação, informação comumente descrita nos livros de batismo paroquiais no período. Arquivo Nacional, Coleção Graças Honoríficas ou “Ordens Militares”, cx. 331, doc. 122, fl. 10.

Referências

- ALMEIDA, Suely C. Cordeiro de. *Vida íntima entre senhores e escravos no Recife e na Lisboa setecentistas: três histórias, três memórias*. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 43, p. 195-212, jan-jun. 2011.
- BEZERRA, Janaína dos Santos. *A fraude da tez branca: A integração de indivíduos e famílias pardas na elite colonial Pernambucana (XVIII)*. 2016. 323 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. v. I. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1727. Disponível em: < <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acessado em 25/07/2016.
- BRÜGGER, Sílvia; OLIVEIRA, Anderson de. *Os Benguelas de São João del Rey: tráfico atlântico, religiosidade e identidade étnica (séculos XVIII e XIX)*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 26, p.177-204, jan. 2009. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/v13n26a10.pdf>. Acessado em 31/08/2016.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COSTA, F. A. Pereira da. *Dicionário Biográfico de Pernambucanos Celebres*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. 1982.
- DAIBERT, Robert. *A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 7-25, jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862015000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acessado em 04/05/2016.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. v. II. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.
- ELIAS, Nobert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FLORENTINO, Manolo Garcia. *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- _____ e GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico*, Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1850. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª edição. São Paulo: Global, 2004.
- GOMES, Gustavo Manoel da Silva. *A cultura Afrobrasileira como discursividade: história e poderes de um conceito*. 2013. 183f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2013.
- GUTJAHR, Simone. *Atuação de músicos em associações religiosas nos períodos colonial e imperial*. Florianópolis: UDESC, 2010.
- LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos Setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. 2007. 188f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-São Paulo, 2007.

LIMA, Priscila de; SOUZA, Fernando Prestes de. *Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX)*. *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 19 e 20, 2007. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/viewFile/20544/13729>. Acessado em 28/03/2016.

MAC CORD, Marcelo. *O Rosário de D. Antônio: irmandades negras, alianças e conflitos na história social do Recife (1848-1872)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

MACHADO DE OLIVEIRA, Anderson José. *Trajetoárias de clérigos de cor na América Portuguesa: catolicismo, hierarquias e mobilidade social*. *Andes*, Salta, vol. 25, n. 1, p.1-28. jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902014000100002&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 21/06/2016.

MARTIN, Dennis-Constant. *A herança musical da escravidão*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 29, p.15-41. jul. 2010. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/wpcontent/uploads/2010/12/v15n29a02.pdf>>. Acessado em 08/09/2016.

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

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NASCIMENTO NETO, Luiz Domingos do. *Cor, suor e som: Inserção social e prática musical no Recife (c.1789- c.1822)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

OLIVAL, Fernanda. FIGUEIRÔA-REGO, João de. *Cor da pele, distinções e cargos: Portugal e espaços atlânticos portugueses (séculos XVI a XVIII)*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 30, jul. 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/?page_id=11>. Acessado em 17/11/2016.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho)*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

PEREIRA, Mayra. *Aerofones no rio de janeiro nos séculos XVIII e XIX: uma abordagem a partir de documentos alfandegários*. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA XV & COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Música, 2010. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-MayraPereira.pdf>>. Acessado em 30/12/2016.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte. São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1976.

RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RUSSEL-WOOD, Anthony John R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2005.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. tradução de Vera Ribeiro, Salvador/Rio de Janeiro, Edufba/Pallas, 2004.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *De pardos disfarçados a brancos pouco claros: classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII e XIX*, *Afro-Ásia*, Salvador, n. 32, p. 115-137, 2005. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia32_pp115_137_Jocelio.pdf>. Acessado em: 31/04/2016.

SCHAWRCZ, Stuart Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Vanda Sá. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. 2008. 388f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora, 2008.

SILVEIRA, Renato da. *Nação africana no Brasil escravista: problemas teóricos e metodológicos*. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, p. 245-301, jul-dez. 2008. Disponível em: <<http://www.afroasia.ufba.br/edicao.php?codEd=92>>. Acessado em 25/10/2016.

SOARES, Carlos Eugenio Libaneo. *Instruídos na fé, batizados em pé: batismos de africanos na Sé da Bahia na 1ª metade do século XVIII 1734-1742*. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 39, p. 79-113, 2009. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_39_CELSoares.pdf>. Acessado em 30/09/2016.

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

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

_____. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

_____. *Os sons dos negros no Brasil – canto, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira: 1500-1889*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1977.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos do século XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar. Editora UFRJ, 1995.

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