

Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII*

RUI VIEIRA NERY

A Régis Duprat, Mestre da Musicologia luso-brasileira

1. É hoje um dado adquirido na História Cultural do Antigo Regime o processo de laicização que acompanha, ao longo de todo o século XVIII, o alargamento das novas práticas de sociabilidade urbana em diversos países da Europa ocidental, em particular naqueles em que mais cedo se verificou o *take off* da Revolução Industrial e a difusão das idéias do Iluminismo.

Sabemos que esse processo de laicização se caracterizou, entre outros aspectos, pela emergência crescente, já fora do tradicional contexto da sociabilidade religiosa, de novos espaços de interação social em que, por sua vez, se radicaram práticas artísticas de todos os tipos, designadamente as da Música. Na esfera privada surge assim o fenómeno do salão doméstico, a abranger múltiplas camadas sociais, da aristocracia cortesã às classes médias da burguesia urbana em ascensão, sempre com uma presença muito relevante da Música e da Dança, quer praticadas pelos amadores dos próprios círculos íntimos dos residentes e seus familiares e visitantes, quer envolvendo a participação de músicos profissionais especialmente contratados para o efeito.

Na esfera pública, por sua vez, alarga-se significativamente a rede das salas de Ópera, suportando um vasto repertório que vai da Ópera, propriamente dita, aos demais géneros do Teatro Musical e ao Bailado

* O presente artigo constitui uma versão revista da comunicação com o mesmo título apresentada ao Encontro Nacional de Musicologia promovido em Lisboa pela Associação Portuguesa de Ciências Musicais em outubro de 2005.

dramático, e multiplicam-se os concertos públicos de Música vocal e instrumental, ao que se deve acrescentar a proliferação dos cafés, clubes e academias, que constituem outros tantos espaços de encontro e de prática musical.

Uma conseqüência evidente deste fenómeno de afirmação de um espaço público de sociabilidade que se libertou das balizas dos contextos da cerimónia litúrgica e da festa religiosa, no seu todo, é uma diversificação estética crescente das próprias práticas musicais que se fazem ora num ora noutro destes espaços. A Música dos salões, teatros e assembleias tende, naturalmente, a diversificar-se cada vez mais – ao nível da sua própria linguagem técnica e estilística – daquela que permanece associada às igrejas e aos conventos, criando para cada um destes terrenos convenções estéticas que não são opostas mas assumem certamente perfis cada vez mais autónomos. Continuaremos por certo a encontrar transversalidades tão evidentes entre ambos os géneros como a que podemos constatar na transposição da melodia do “Agnus Dei” da *Missa da Coroação* de Mozart para a da ária “Dove sono i bei momenti” das *Bodas de Fígaro* do mesmo compositor, mas estas situações tendem cada vez mais a ser excepções. Generaliza-se a noção de que uma solenidade acrescida seria mais adequada às composições eclesiásticas, enquanto a Música profana seria, pelo contrário, um espaço mais apropriado para uma escrita mais ligeira, mais ornamental, mais ritmada, mais assumidamente carnal.

A máxima do Novo Testamento de dar a Deus o que é de Deus e a César o que é de César começa a encontrar deste modo pela Europa afora uma metáfora musical evidente que a partir de então se prolongaria pelos séculos XX e XXI, fundamentando assim, num segundo momento, as freqüentes críticas de excessiva “secularidade” endereçadas ao *Stabat Mater* de Rossini ou ao *Requiem* de Verdi, que em circunstâncias equivalentes ninguém se lembraria de ter dirigido às múltiplas árias que Händel, por exemplo, transpôs indiferentemente da esfera religiosa para a profana ou vice-versa.

É verdade que este processo de transformação não ocorre de forma homogénea, e que varia de país para país, ou mesmo de região para região dentro de cada país, tanto em termos das práticas socioculturais e dos modelos estéticos adoptados como da sua própria cronologia de implantação. Também aqui se manifesta a tradicional diferenciação genérica entre o Sul e o Norte da Europa e entre os países de filiação religiosa católica ou protestante, tal como mesmo no seio de uma mesma realidade de cultural e lingüística se verificam diferenças assinaláveis entre gran-

des pólos urbanos e periferias rurais mais remotas, ou entre cortes monárquicas e cidades de oligarquia comercial, por exemplo. Paris, centro do Poder absoluto e da representação simbólica da monarquia francesa, não é comparável a grandes centros de comércio e artesanato mas sem o mesmo peso cultural como Toulouse ou Lyon; um bastião luterano como a Leipzig de Johann Sebastian Bach difere muito de uma corte católica da Alemanha meridional como a de Munique, sempre muito mais aberta às influências italianas; uma república oligárquica como Veneza, ou até qualquer das grandes cidades do Norte de Itália, expostas a um maior contacto com a França e a Alemanha, distinguem-se da corte napolitana, sempre mais orientada para o modelo espanhol. Mas apesar destas especificidades locais e destes desacertos cronológicos é inegável que o processo acima descrito, visto numa perspectiva de tempo longo, constitui um fenómeno transversal que acaba por caracterizar grande parte da Europa onde a dinâmica da acumulação capitalista e da conseqüente afirmação das burguesias urbanas se foi afirmando sem obstáculos de maior ao longo do século XVIII.

2. Sabemos bem que no caso português este processo, por razões de persistência histórica das condicionantes da ideologia da Contra-Reforma sobre o conjunto das práticas culturais em Portugal e pelo próprio atraso dos mecanismos económicos de ascensão da burguesia industrial, não se passou da mesma forma.

A Música de salão conheceu, certamente, um surto de crescimento impressionante desde o início do século XVIII, em géneros como os da canção de câmara e da prática instrumental solística ou para pequenos conjuntos, de forma complementar à difusão das formas de dança de sociedade, como o minuete francês ou a contradança inglesa. Mas já os géneros musicais próprios dos espaços profanos de natureza pública conheceram um desenvolvimento muito mais restrito. Se a Ópera e o Teatro Musical tiveram, apesar e tudo, uma expansão considerável, já os cafés, clubes e academias estiveram até muito tarde sujeitos a restrições severas, e os concertos públicos só nas duas últimas décadas do século XVIII tenderam a multiplicar-se em número relevante, conforme o demonstram os trabalhos clássicos de Manuel Carlos de Brito e – mais recentemente – as investigações de Vanda de Sá e Cristina Fernandes.

A emergência das práticas de sociabilidade profana e das componentes musicais que a acompanham parece assim ter-se radicado em Portugal muito mais na esfera estritamente privada e doméstica, em desfavor dos

espaços públicos onde, em circunstâncias paralelas, podemos assistir ao longo de toda a segunda metade do século, noutros países da Europa, ao desenvolver dos novos géneros orquestrais como a sinfonia e o concerto.

A Musicologia portuguesa e brasileira tem tendido a concluir mais uma vez deste fenómeno o habitual veredicto do “atraso” português – retomando, de resto, a visão que os próprios protagonistas da ruptura romântica do século seguinte, como Bomtempo e mais tarde Viana da Mota – eles mesmos viriam a assumir por oposição aos respectivos antecedentes setecentistas. Em concomitância com este juízo, é frequente falar-se de uma excessiva interpenetração estilística entre composição sacra e composição profana por parte dos autores luso-brasileiros deste período, como se isso, mais uma vez, constituísse um indício de atraso intelectual dos músicos lusófonos face aos seus congéneres europeus – esses sim já devidamente conscientes da necessidade de um maior decoro e uma maior solenidade na abordagem dos textos litúrgicos. É o que se pode ler com frequência nos escritos musicológicos de um Luís de Freitas Branco, por exemplo, sendo que também aqui teríamos para esta posição antecedentes claros nas reacções de hostilidade dos viajantes setecentistas norte-europeus que comentaram negativamente o que para a sua sensibilidade seriam os excessos supostamente operáticos da Música das igrejas portuguesas e brasileiras.

À medida que mais vou aprofundando a minha familiaridade com a vida musical luso-brasileira do Antigo Regime, mais convencido vou ficando de que estas posturas decorrem de um mal-entendido fundamental, que é o da aplicação cega à situação de Portugal de um modelo único para a mudança histórica na História da Música europeia que, na verdade, decorre da análise exclusiva das realidades do tradicional “núcleo duro” civilizacional formado pela França, Inglaterra, Alemanha e Norte de Itália. Estamos, manifestamente, a procurar a agulha errada no palheiro errado.

O propósito do presente artigo é, precisamente, propor em linhas gerais a arquitectura de um modelo alternativo que valoriza a compreensão da especificidade da realidade histórica luso-brasileira e localiza a problemática da penetração das novas linguagens musicais europeias na Música do espaço lusófono menos nos contextos formais em que tal se processa e mais na linguagem musical, propriamente dita.

3. A primeira questão em que gostaria de insistir é a de que não podemos continuar a limitar a nossa visão do processo de consolidação da nova sociabilidade urbana no Portugal setecentista – e, por extensão,

das práticas musicais que lhe estão associadas – aos fenómenos de natureza estritamente laica que marcaram o desenvolvimento de um processo idêntico nos demais países europeus.

Na realidade, não podemos esquecer-nos de que a sociedade portuguesa do século XVIII está ainda profundamente marcada pela acção do aparelho de produção e controle ideológico estabelecido duzentos anos antes pela Contra-Reforma, e se caracteriza ainda, deste modo, com a excepção dos círculos restritos de alguma elite intelectual de estrangeirados, por uma *forma mentis* em que não tem lugar a separação crescente entre as esferas do sagrado e do profano que entretanto se converteu numa das características mais evidentes do imaginário e das práticas socio-culturais da Europa do racionalismo iluminista. Numa existência em que o ano é ainda pontuado pela distribuição temporal das grandes celebrações do calendário litúrgico e o dia pela sucessão das horas canónicas assinaladas pelos sinos dos conventos e igrejas, é bem compreensível que também o universo da sociabilidade continue a centrar-se essencialmente no espaço da festa religiosa, quer no quadro da própria liturgia formal, quer sob a forma de uma rede de manifestações devocionais mais ou menos informais que ligam a igreja, propriamente dita, à rua.

A Missa semanal (quando não, em muitos casos, diária); as Matinas de Natal e da Semana Santa, e as Vésperas solenes das grandes festividades marianas e dos santos de maior devoção; as novenas e demais celebrações penitenciais; as procissões – grandes ou pequenas – que atravessam constantemente as ruas das cidades; as inúmeras devoções particulares, quer do foro estritamente pessoal quer de natureza corporativa, que convidam à afluência às igrejas e capelas de todas as dimensões, ou simplesmente à reunião em torno das pequenas imagens que abundam pelas cidades luso-brasileiras em todos os cruzamentos das ruas principais – todas elas constituem outras tantas ocasiões privilegiadas para uma interacção social intensa em que o testemunho mais autêntico de fé e a vivência religiosa mais intensa coexistem descomplexadamente com o apelo lúdico da festa colectiva.

A festa religiosa setecentista é, com efeito, muito mais do que um mero acto de culto, desde logo porque mobiliza todos os recursos do belo e do grandioso para criar uma atmosfera feérica onde todos os sentidos são estimulados em simultâneo para produzirem aquilo que a estética barroca encara idealmente como uma antevisão virtual do que poderão ser os gozos celestiais: a magnificência plástica da talha dourada, da estatuária, dos retábulos pintados, dos mármore, das madeiras precio-

sas, dos veludos e panejamentos agaloados; a panóplia impressionante de alfaías litúrgicas de ouro e prata maciços; o luxo dos bordados e pedrarias dos paramentos e a variedade dos hábitos monásticos, a que muitas vezes se junta o colorido dos uniformes das unidades militares formalmente representadas, sobretudo nas procissões de maior solenidade; a pompa coreográfica dos desfiles cerimoniais do clero celebrante e do coro; a luz de centenas ou mesmo milhares de círios multiplicada pelos reflexos nas superfícies douradas; o perfume exótico dos incensos; o próprio trovejar das centenas de foguetes lançados fora da igreja, em muitos casos, no momento em que dentro dela ocorre a consagração; e também, como é evidente, todo o aparato musical, podendo envolver, na sua versão mais ampla, solistas, coro, órgão e orquestra completa.

Trata-se, *avant la lettre*, de um verdadeiro dispositivo performativo multimédia cujo impacte psicológico nos presentes não pode ter deixado de ser poderosíssimo. Cruzando-se com a solenidade dos próprios ritos, com o conteúdo doutrinal dos textos lidos e cantados, e com o apelo veemente da oratória sacra, ele incita com particular eficácia ao estabelecimento de uma atmosfera de profunda piedade barroca, feita de uma amálgama indissociável de respostas conscientes e de reacções emocionais. Mas nem por isso sacia menos, ao mesmo tempo, uma sede de espectacularidade cujo potencial laicizante é deste modo em grande parte anulado, no caso português, pela recondução sistemática e enfática dessa procura para o âmbito da oferta cerimonial sacra, e pela própria capacidade de resposta eficiente que neste âmbito ela encontra. Em outros países europeus até a própria existência de uma tradição litúrgica mais austera – seja ela a luterana, a anglicana, ou até a de algum catolicismo francês de pendor mais jansenista, por exemplo – contribui para que a procura renovada do entretenimento espectacular seja cada vez mais encaminhada, desde logo, para os novos espaços alternativos próprios do espectáculo profano. Em Portugal ou no Brasil, pelo contrário, que outro espectáculo de massas poderia assim competir com este modelo esmagador, experiente e eficaz de superprodução litúrgica?

É precisamente por isso – porque no imaginário colectivo português a legitimação simbólica da ordem e da autoridade estabelecidas, tanto no âmbito civil como no religioso, está indissoluvelmente presa a esta liturgia tridentina imponente – que D. João V adopta como instrumento privilegiado da afirmação simbólica do seu novo poder absoluto a monumentalidade espectacular da liturgia da sua Capela Real e da Basílica de Mafra. Nessa sua imagem híbrida de verdadeiro rei-sacerdote, que é assumidamente

mais próxima do modelo da Cúria papal do que do paradigma laico instituído em França por Luís XIV, o monarca português abdica para tal quase por completo do recurso a quaisquer mecanismos de auto-promoção imagética de teor profano, sejam eles a Ópera régia monumental, o aparato do bailado de corte, os grandes desfiles militares ou os fogos de artifício mais magníficos. Chega-lhe esta insistência reiterada na imagem de um soberano ungido pelo Senhor que, pela própria grandiosidade que assegura ao culto divino celebrado sob os seus auspícios, de algum modo reafirma em cada cerimónia ritual a perenidade dessa união e da legitimidade que ela lhe confere.

Até à instauração definitiva do Liberalismo, em 1834, os soberanos da Casa de Bragança continuarão a investir maioritariamente neste modelo de encenação litúrgica espectacular através do eixo Capela Real/Patriarcal, remetendo assim sistematicamente para a esfera do ritual sacro a estratégia de representação simbólica da Monarquia. Mesmo quando, com D. José, a construção da Casa da Ópera parece indiciar pelo menos uma opção simultânea pelo recurso à grande produção operática com essa mesma finalidade estratégica, é importante reafirmar que se trata de um fenómeno pontual, rapidamente abandonado após o terremoto pelo menos no que respeita à escala de produção originalmente concebida. Sublinhe-se, de resto, que – ao contrário do que durante muito tempo a História da Música portuguesa pareceu fazer crer – os investimentos de enorme vulto efectuados pela Coroa portuguesa no reinado de D. José na contratação de grandes cantores e instrumentistas consagrados, na atracção de compositores e repertório de reputação internacional e na própria intensificação da formação local de músicos portugueses qualificados através do Seminário da Patriarcal têm ainda como destinatário primordial evidente o universo da Música sacra, e só numa proporção muito menos significativa o da Ópera. Se o Poder absoluto do Antigo Regime se manifesta em toda a Europa, por definição, através do modelo de um “Estado-Teatro” – para utilizar a expressão feliz de Clifford Geertz – não há dúvida, em termos estatísticos, de que em Portugal ele o faz acima de tudo sob a forma do Teatro eclesiástico.

Acrescente-se, a este respeito, que a intervenção da Coroa na formação e na produção monumental desta liturgia espectacular não se restringe de modo algum ao núcleo duro do respectivo topo, correspondente às celebrações da Capela Real e da Patriarcal, propriamente ditas. Se este primeiro plano é essencial na formulação, ao mais alto nível, dos modelos estéticos e ideológicos que depois se propagam por todo o sistema de

produção litúrgica do Reino, desde o reinado de D. João V que os soberanos intervêm igualmente de modo muito relevante na criação de condições ideais de celebração ritual em outros templos de todo o País, assumindo em muitos deles, em articulação com as autoridades eclesiásticas locais, ao longo de todo o século XVIII, um papel mecenático decisivo na decoração faustosa dos espaços, na aquisição e implantação de grandes órgãos modernos e na própria dotação orçamental indispensável à cobertura dos custos de uma liturgia de grande impacte.

Nesta festa religiosa barroca a função primordial de integração social e ideológica do indivíduo é assegurada, em moldes convergentes, pelo papel tanto passivo como activo que nela lhe é simultaneamente atribuído. Por um lado, ele é antes de mais o receptor do espectáculo litúrgico, tal como este é produzido pelo vasto aparelho institucional, dotado de um *know how* técnico e artístico complexo e especializado, que o Poder conjugado do Estado e da Igreja põe no terreno para este efeito. É o seu olhar, são os seus sentidos e as suas emoções que o espectáculo assim montado pretende impressionar, tal como é a sua razão que o discurso predicatório e doutrinal nele contido procura convencer. Mas a eficácia dessa estratégia pressupõe, por outro lado, uma cumplicidade activa por parte dos seus destinatários, condição indispensável para a validação e a reprodução do próprio modelo catequético assim utilizado.

Esta participação activa é garantida sobretudo pela rede vastíssima das irmandades e confrarias laicas afectas às principais igrejas de Portugal e do Brasil, que, entre outras funções, actuam como entidade financiadora e reguladora de uma boa parte do cerimonial litúrgico e devocional. Uma área de particular visibilidade pública destas associações é a da organização das grandes procissões, como a do Corpo de Deus, em que o desfile dos próprios irmãos, nos seus hábitos penitenciais característicos, é um dos elementos básicos do próprio cortejo, mas a sua intervenção faz-se sentir em múltiplos outros aspectos do ritual sacro promovido nas sés e igrejas de todo o Reino, da escolha e encomenda das alfaias e adereços da própria igreja à determinação de muito do figurino das celebrações formais e informais que têm lugar dentro e fora dela nas festividades religiosas principais, incluindo a respectiva componente musical, mais ou menos desenvolvida conforme os casos. Com evidente salvaguarda daquilo que constitui o núcleo duro da liturgia oficial estabelecida, e cuja regulamentação rigorosa é apanágio exclusivo da hierarquia eclesiástica, o espaço da festa religiosa, quando concebida no seu todo, é assim um ponto fundamental de interacção entre o Poder central político-ele-

siástico e as hierarquias locais das irmandades envolvidas, com as duas partes a dividirem entre si, em proporções variáveis conforme as questões em jogo, as responsabilidades da produção de um modelo festivo em que, em última análise, ambas se projectam e ambas se reconhecem.

Que lógica preside à constituição e sobretudo ao recrutamento destas confrarias religiosas? A resposta a esta pergunta é necessariamente tão complexa quanto a própria realidade intrincada sobre a qual ela incide. Antes de mais, uma lógica de sociabilidade, típica das sociedades urbanas em pleno processo de crescimento ao longo do século XVIII – a mesma, afinal de contas, que em outros países da Europa ocidental se expressa preferencialmente na esfera laica, sob a forma das academias, dos cafés e até dos clubes e assembléias de debate cívico que ali proliferaram antes e depois das rupturas revolucionárias de 1776 e 1789. Encarada na sua acepção mais ampla, em que à cerimónia litúrgica ou devocional propriamente dita se junta todo um mosaico de festividades e espaços de encontro inter-pessoal anexos, com lugar para a conversa, para os negócios, para a comida e bebida, para a dança de salão e de terreiro e até (se considerarmos as restrições ainda vigentes no que respeita às possibilidades de outras ocasiões para o encontro dos jovens de ambos os sexos) para a sedução em todas as suas modalidades, a festa religiosa incorpora também, sob o manto genérico da piedade cristã, quase todas as funções do divertimento de expressão laica que ao mesmo tempo se encontra em pleno processo de consolidação autónoma noutros países. Nesse sentido, as confrarias laicas assumem na sociedade luso-brasileira setecentista uma dimensão evidente de garantes de uma multiplicidade de ocasiões e espaços públicos de sociabilidade que se tornaram indispensáveis à própria vida urbana.

A segunda lógica é, em simultâneo, a da construção de identidades colectivas e, no seio destas, a da distinção, quer individual quer de grupo. A rede das irmandades é suficientemente extensa e diversificada para enquadrar directa ou indirectamente largas camadas sociais, da velha aristocracia aos mulatos e negros libertos, procurando, no seu mosaico global, reflectir (e validar) a própria hierarquia social vigente. Há confrarias que são formas de expressão identitária de cada classe e sector específico da sociedade: algumas dirigem-se exclusivamente a um determinado grupo privilegiado e reafirmam enfaticamente o respectivo estatuto de privilégio, seja o da velha nobreza seja o da grande burguesia, exigindo na sua política de recrutamento ora provas incontestadas de fidalguia ora testemunhos de prosperidade financeira e destaque cívico evidentes;

outras assumem-se como representantes corporativos dos interesses de grupos socio-profissionais específicos, assegurando no respectivo seio mecanismos de inter-ajuda, dirimindo conflitos internos e regulamentando a formação e o exercício profissionais; outras ainda, como as de Nossa Senhora do Rosário, desempenham essa mesma função em relação aos negros e mulatos, qualquer que seja a natureza concreta da respectiva actividade laboral, agindo assim como instrumento de integração ideológica e social mesmo dos grupos étnicos mais excluídos do privilégio e por isso mesmo mais susceptíveis, em alternativa, de serem potencialmente permeáveis a um discurso de ruptura com a ordem estabelecida. Mas há também irmandades que se abrem a estratégias de negociação simbólica inter-classista, viabilizando mecanismos controlados de ascensão social que distendem potenciais conflitos de classe e revitalizam a própria constituição interna das elites do regime. Todas elas, no seu conjunto, garantem que a festa religiosa ofereça a cada grupo e a cada um dos indivíduos que o integram graus apropriados de representação cerimonial e modalidades apelativas de entretenimento.

Desta forma, pela acção conjugada da máquina institucional do eixo Estado-Igreja e dos veículos de expressão organizada dos vários grupos do tecido social, e como resultado de uma tradição contra-reformista não debelada de interpenetração absoluta entre o sagrado e o profano, aquilo a que assistimos no século XVIII em Portugal e no Brasil é a um canalizar reiterado para o espaço da festa religiosa e das formas de piedade barroca de muitas das funções sociais e ideológicas que na Europa do Iluminismo passaram entretanto a ser asseguradas num foro marcadamente laico. Ou seja, ao contrário do que a historiografia positivista tradicional durante tanto tempo defendeu e do que alguma visão sociológica mais recente, *mutatis mutandis*, insiste em reafirmar, não estamos propriamente perante um suposto fenómeno arcaico de inexistência entre nós das práticas de sociabilidade moderna típicas das sociedades urbanas do resto da Europa em finais do Antigo Regime, nem sequer perante um processo de fracasso simples do “projecto iluminista” da burguesia portuguesa (quando não mesmo de uma sua hipotética não formulação). Estamos, isso sim, face a um reprocessamento local dessas práticas e desse projecto, ao sabor de uma formação social e ideológica específica da realidade luso-brasileira, em cujo seio têm lugar negociações, compromissos e sínteses inter-classistas complexos que se vão traduzindo em projectos estéticos também eles híbridos, mas decisivos, por esse mesmo carácter de fusão entre modelos, para a formatação última daqui-

lo que podemos afinal considerar a identidade cultural do espaço lusófono neste período.

4. A primeira constatação que não podemos deixar de fazer, ao debruçarmo-nos sobre essa realidade – tal como ela efectivamente se processou e não como porventura gostaríamos que ela tivesse sido, para comodidade dos nossos próprios “pré-conceitos” ideológicos – é a de que a persistência evidente em Portugal e no Brasil de um contexto festivo aparentemente pré-moderno, na sua religiosidade quase obsessiva face ao laicismo predominante dos seus congéneres europeus, de nenhum modo implica à partida a restrição ou a estagnação das linguagens artísticas que nele encontram lugar. Pelo contrário, ao abrir-se deste modo a práticas e representações que noutros países europeus estariam antes associadas sobretudo a contextos profanos e aos modelos estéticos específicos desses contextos, o universo da festa religiosa em Portugal e no Brasil não poderia deixar de entrar ele mesmo, consciente ou inconscientemente, num processo intenso de mudança interna, com soluções inovadoras surpreendentes a todos os níveis, mesmo que sob uma capa ostensiva de continuidade a toda a prova.

Este facto verifica-se, em primeiro lugar, pela enorme variedade que caracteriza essas linguagens, tanto em termos funcionais gerais como no plano específico dos géneros musicais adoptados, directa ou indirectamente, neste contexto, e das convenções pré-composicionais que presidem entre nós à escrita músico-litúrgica. Na verdade, se quiséssemos optar por uma acepção por assim dizer “antropológica” exaustiva do termo, poderíamos abranger no conceito de Música sacra a totalidade das práticas musicais efectuadas não só no cerimonial litúrgico ou devocional propriamente dito mas também em todos os momentos sociais que correspondem a extensões desse cerimonial: as marchas e “passos” instrumentais que as bandas militares tocam nas grandes procissões; as peças ligeiras que em dias de festa se ouvem muitas vezes nos coretos e nos terreiros no seio dos arraiais populares à saída da igreja; os sons das folias de Reis, marujadas, autos de mouros e cristãos e demais representações teatrais que são parte integrante de muitas dessas festividades; e até as danças e canções ao desafio que caracterizam os momentos de concentração popular festiva enquadrados nesta panóplia de práticas tradicionais centradas no acto litúrgico em si mesmo.

De algum modo, essa classificação abrangente estaria, aliás, no verdadeiro espírito totalitário da tradição ideológica da Contra-Reforma,

com a sua recusa de separação última entre a dimensão laica e a dimensão religiosa da existência quotidiana, e com a sua capacidade quase ilimitada de estimular sincretismos entre práticas socio-culturais potencialmente divergentes. É evidente, claro está, que a maior parte da Música assim produzida se enquadra num âmbito de vivência musical não erudita de que não nos ficou, por isso mesmo, registo escrito, e que hoje em dia não poderíamos reconstruir se não em termos de uma vaga conjectura a partir das descrições literárias e iconográficas da época e de alguns traços que desse âmbito porventura tenham sobrevivido nas tradições musicais populares portuguesas e brasileiras do nosso tempo, apesar dos efeitos de um processo de mudança histórica entretanto ocorrida que mesmo neste terreno não se pode subestimar.

Mesmo que restringamos o conceito de Música sacra apenas àquela que tem lugar dentro da igreja e no decurso da cerimónia do culto, e nos concentremos já, desse modo, na esfera estrita do repertório erudito, deparamo-nos com uma gama muito ampla de géneros e práticas musicais, sobre os quais, infelizmente, dispomos na generalidade dos casos de escassa informação. Qual o papel, por exemplo, dos conjuntos instrumentais no decurso do ritual litúrgico setecentista, para lá do mero acompanhamento orquestral das rubricas cantadas? William Beckford, que não é sempre uma fonte de rigor a toda a prova mas que raras vezes inventa a partir do zero, fala em 1787 de “lively jigs e ranting minuets” tocados pelos músicos da Capela Real no decurso de uma missa celebrada numa igreja de Lisboa; ainda que não interpretemos esta referência no seu sentido mais literal, haveria ou não, com efeito, momentos da cerimónia que permitissem a execução de obras puramente instrumentais, e nesse caso de que tipo? As investigações em curso conduzidas por Vanda de Sá no arquivo da Irmandade de Santa Cecília têm vindo a levantar múltiplos indícios dessa prática, com sucessivos documentos a referirem pagamentos a alguns dos principais solistas instrumentais da época pela execução de “concertos” de oboé ou flauta no seio de celebrações litúrgicas em diversas igrejas da área de Lisboa.

Do mesmo modo, num século que disseminou pelas igrejas de todo o Reino órgãos de uma escala muitas vezes monumental, da Sé de Braga à de Mariana, será admissível que esses instrumentos, por vezes dotados de uma variedade de registos e de possibilidades sonoras consideráveis, em que se traduziram a arte e o saber acumulados de grandes oficinas de organaria como a de Machado da Cerveira, por exemplo, fossem destinados exclusivamente à execução do baixo contínuo das obras vocais em

stille concertato e ao acompanhamento harmonizado do canto-chão, ao gosto da época? Os viajantes estrangeiros, mais uma vez, falam-nos com frequência da execução na liturgia de peças para órgão solo, a que se referem em geral como “hymns” ou “anthems”, o que parece sugerir meras versões organísticas de peças vocais, mas referem-se também a “voluntaries”, o que aponta já para um género intrinsecamente instrumental. Não sendo de admitir que os organistas sacros luso-brasileiros continuassem a tocar, mais de um século depois, os tentos e batalhas de Pedro de Araújo ou de Diogo da Conceição, que repertório seria então executado neste contexto? É provável que a técnica de improvisação e de variação ao teclado a partir da literatura vocal de carácter religioso – ou até mesmo, em alguns casos, profano – tenha aqui desempenhado um papel fundamental, mas a verdade é que continuamos sem examinar com a devida atenção, nesta óptica, o repertório para órgão que apesar de tudo nos chegou da segunda metade do século XVIII, e esta é, pois, uma área de pesquisa que continua em aberto.

Mas o carácter ecléctico da Música associada à prática religiosa luso-brasileira setecentista está muito longe de se restringir à diversidade dos géneros musicais nela representados, de forma mais imediata ou mais remota, conforme a visão mais ou menos inclusiva que queiramos adoptar para este fenómeno. Ainda mais reveladora desse eclectismo é a forma como mesmo as rubricas músico-litúrgicas tradicionais se abrem a uma variedade de processos e linguagens que noutras regiões da Europa estariam antes reservados aos géneros musicais profanos. Ou seja, o predomínio claro e indiscutido do espaço litúrgico como quadro da prática musical erudita entre nós e o reencaminhamento para esse mesmo espaço de grande parte das funções de sociabilidade que noutros países estariam radicadas numa esfera profana autónoma acabam por apagar muita da distinção técnica e estética bem explícita que nesses países se verifica entre as convenções composicionais próprias da Música sacra e as da Música profana.

Não significa isto que não exista da parte da hierarquia e das instituições eclesiásticas do Reino e da colónia uma preocupação de decoro litúrgico que preserve a dignidade e a especificidade próprias da cerimónia religiosa em relação aos demais espaços de natureza mais inequivocamente profana, mas as mesmas autoridades não hesitam em recorrer, também no plano estritamente musical, a todos os recursos que possam contribuir para a eficácia catequética do ritual. No período joanino a vontade expressa de adesão aos cânones estético-musicais da Cúria papal age como

um factor de alguma contenção a este nível, e não é por acaso que uma das primeiras medidas tomadas pelo monarca neste domínio é precisamente a da supressão na sua Capela Real do vilancico polifónico religioso, de teor agora considerado demasiado secularizante mas que fora um dos pratos fortes da liturgia musical desta instituição ao longo de todo o século anterior. O gosto dominante na Capela de D. João V parece ser de facto o do Barroco “colossal” romano, de uma monumentalidade austera, quer na versão mais sóbria do *Te Deum* de Scarlatti ou da Missa a oito vozes de João Rodrigues Esteves quer nas proporções assumidamente gigantescas do *Te Deum* de António Teixeira. Mas mesmo neste contexto há um bom número de pequenas obras sacras de Esteves, Francisco António de Almeida ou Carlos Seixas cuja escala mais modesta remete para uma estética menos rígida e para um lirismo de natureza mais directa e intimista. E é esta mesma linguagem mais lírica que tendemos a encontrar na produção litúrgico-musical da escola mineira.

Este fenómeno acentua-se com a transição estilística verificada a partir de meados do século para o novo universo expressivo pós-barroco, que encontra em Portugal o seu veículo preferencial precisamente no repertório da Música sacra. Sem nunca ter rompido de forma radical com uma tradição de piedade barroca que assentara sempre na identificação emocional de cada ouvinte com a dimensão humana da existência de Cristo ou da Virgem e com uma vivência interior mais intuitiva do que racional dos mistérios da Fé que lhes estão associados, o gosto músico-litúrgico luso-brasileiro reage bem à tendência para absorver – sobretudo da influência napolitana – uma nova linguagem musical de expressão naturalista de sentimentos, capaz de estimular essa identificação através dos mesmos processos de escrita que no foro da Ópera permitem uma adesão idêntica do espectador ao drama dos personagens em cena.

A tendência será agora para a adopção de um ritmo harmónico mais lento, e de um modo geral pouco variado, capaz de estabelecer áreas de estabilidade tonal em que a mesma harmonia é sustentada por figurações padronizadas no acompanhamento instrumental (o baixo de Alberti em desenhos arpejados de contornos variáveis, o *murky bass* com os baixos desdobrados em oitavas, o *Trommelbass* com a percussão repetida de uma mesma nota). Sobre esta base, a escrita musical tende a deixar a preocupação tradicional com o contraponto e assenta, antes de mais, no desenho de grandes linhas melódicas que ora impressionam pela riqueza ornamental da coloratura, ora procuram comover pela tensão sentimental, ora surpreendem pelo jogo complexo de alternância entre as várias

partes solísticas e o *tutti*. Virtuosoismo, lirismo e riqueza de efeitos contrastantes combinam-se para propor ao ouvinte uma identificação fácil, como que epidérmica, com esta linguagem de sentimentos aplicada à temática sacra, revelando-lhe nesta, de forma implícita, padrões emocionais muito próximos dos da sua própria experiência de vida individual.

As referências evidentes aos vários modelos estéticos internacionais deste período são múltiplas e frequentemente transversais: uma escrita galante, por vezes mesmo a roçar já a futilidade do rocóco, convive com passagens de colorido harmónico escuro e dramático remniscentes da *Empfindsamkeit* germânica e da vertente mais trágica do idioma operático napolitano, na tradição bem presente de Perez e de Jommelli, e, por sua vez, as formas tendem gradualmente a alargar-se de um mosaico de pequenas secções contrastantes, encadeadas segundo um recorte formal livre, para uma seqüência mais ampla de andamentos individuais mais extensos e de estrutura interna mais complexa, um pouco ao gosto clássico vienense, num período em que começam a chegar-nos os exemplos das obras de Joseph e Michael Haydn.

Nesta evolução estilística não parece haver fronteiras estritas relativamente à natureza dos modelos assim incorporados. Os compositores locais vão beber indiferentemente aos diversos géneros sacros ou profanos, vocais ou instrumentais com os quais têm ocasião de contactar, cobrindo uma gama muito vasta de efeitos de composição que visam gerar outros tantos mecanismos de comunicação e identificação eficazes com o público. O resultado é uma Música religiosa internamente muito variada, que pode oscilar sem restrições entre passagens austeras de contraponto severo, na melhor tradição puramente sacra do Barroco romano, momentos de tensão dramática intensa a evocarem o *pathos* da grande *opera seria*, passagens de celebração descomplexada do *bel canto* virtuosístico como um fim em si mesmo, ou secções de uma sentimentalidade melódica generosa mas por vezes um pouco vulgar, próxima da modinha ou da cançoneta de salão. Não admira que os visitantes estrangeiros de perfil mais puritano protestem de forma tão sistemática contra o que lhes parece ser – na Música como nos demais aspectos da produção global da cerimónia litúrgica – a transformação sacrílega do templo num teatro de Ópera, ainda que este fenómeno, por todas as razões expostas, em nada pareça perturbar mesmo as elites locais mais sofisticadas.

O cruzamento de uma tradição intensa de piedade barroca, corporizada na produção de uma liturgia musical monumental e sedutora de todos os sentidos, com a nova realidade de uma sociabilidade urbana

alargada, geradora de novas interações sociais na esfera do lazer, tem assim como resultado uma prática da Música sacra-profundamente dinâmica, para a qual convergem dimensões estéticas que noutros quadrantes socioculturais europeus de cariz mais acentuadamente iluminista teriam expressões preferenciais próprias no âmbito das formas de entretenimento laico. Longe de constituir uma realidade de um fundamentalismo severo e intolerante e de uma estética arcaica e imutável, as práticas e o repertório da Música religiosa setecentista revelam-se, deste modo, em Portugal e no Brasil como um espaço híbrido fascinante, onde funções e dinâmicas sociais aparentemente incompatíveis com o universo do sagrado encontram, pelo contrário, um acolhimento natural, e onde se pode identificar ao longo de todo o século, com uma vitalidade e uma energia inegáveis, muito do mesmo processo de mudança estética e ideológica que à primeira vista pareceria ser exclusivo de outros teatros da vida musical erudita de matriz europeia – e no seio destes apanágio próprio dos géneros musicais laicos.

Conclusão

Recapitulando o que ficou exposto, o presente artigo pretende propor como linhas gerais de reflexão histórica para a abordagem da realidade musical luso-brasileira do Antigo Regime que, dadas as limitações do processo de laicização e de emergência da sociedade civil no Portugal e no Brasil setecentistas:

1. Na vida musical em todo o espaço lusófono o espaço profano tem menos peso do que nos outros países, e dentro dele o espaço privado sobrepõe-se de longe ao espaço público;

2. O espaço religioso continua a assegurar uma acumulação de práticas e funções sociais e artísticas muito mais amplo do que sucederia em outros países europeus e nas respectivas colónias;

3. Esta acumulação tem antecedentes históricos profundos que remontam já à prática do vilancico religioso dos séculos XVI e XVII;

4. Como consequência destes factores, a própria natureza estética, estilística e técnico-musical da música sacra luso-brasileira do século XVIII acumula características “sacras” e “profanas”;

5. Nenhuma destas características pode ou deve ser lida como in-

dicador de um factor de “atraso” em função de uma suposta bitola única da evolução musical europeia;

6. A partilha de tendências estéticas à escala europeia por parte da Música luso-brasileira do Antigo Regime deve procurar-se na análise da própria música e não no carácter profano ou religioso dos seus contextos de execução.

Apêndice

HICKEY, William. *Memoirs of William Hickey*. Edited by Alfred Spencer, vol. II, (1775-1782). London, Hurst & Blackett, 1918, p. 384.

After the performance of a solemn High Mass, at the instant of the Resurrection is supposed to take place, a small shrill bell rung amidst the most profound silence, no other sound being heard, when quick as thought, like the best executed change of scene in a pantomime, the whole of the mourning furniture was drawn down, the curtains thrown open, a blaze of light from the brilliant sunshine burst in upon us, and at the same moment an admirable band of music, consisting of full four-hundred performers, instrumental and vocal, struck up a grand and sublime anthem. The effect is far beyond my powers of description; it actually made my blood thrill, seeming to electrify the whole audience. Many burst in tears involuntarily, while several ladies fainted. My Charlotte escaped with a good fit of crying, afterwards telling me she never could have had an idea of anything so awfully grand and affecting. I certainly never shall forget the impression it mad upon me.

BECKFORD, William Thomas. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*. Edited with an introduction and notes by Boyd Alexander. London, Rupert Hart-Davis, 1954, pp. 78 e 273.

[13 de Junho de 1787:]

A Principal with a considerable detachment of priests from the Patriarchal officiated to the sound of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a-dancing than to direct the motions of a pontiff and his assistants.

After much indifferent vocal and instrumental music performed full gallop in the most rapid allegro, Frei João Jacinto, a famous preacher, mounted a pulpit just

by the place where I knelt, lifted up hands and eyes, foamed at the mouth, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony. [...] //

[21 de Novembro de 1787:]

[Vésperas de Santa Cecília na Igreja dos Mártires:] It was dark when we arrived. Having driven at a rapid rate, we seemed suddenly transported not to a church, but to a splendid theatre, glittering with lights and spangled friezes. Every altar on a blaze with tapers, every tribune festooned with curtains of the gaudiest Indian damask. A hundred singers and musicians executed the liveliest and most brilliant symphonies. Much fanning, giggling, and flirting going on in the spacious nave, which was comfortably carpeted for the accomodation of the great entrance, in which the high altar is placed, looked so like a stage and was decorated in so very operatical a manner that I expected every moment the triumphant entrance of a hero or the descent of some pagan divinity, surrounded by cupids and turtle doves. All this display was in honour of St. Cecilia and at the expense of the brotherhood of musicians. I must confess it exhilarated my spirits and filled me with pagan ideas.