

Músicas e mulheres em pinturas do século XVIII no Brasil*

Music and women in Brazilian eighteenth century paintings

Angela Brandão¹

RESUMO

Este artigo trata de dois exemplares de pinturas realizadas no século XVIII no Brasil nas quais há representações de mulheres tocando instrumentos musicais. O primeiro deles encontra-se no teto da sacristia da Matriz de Nossa Senhora de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais, onde a alegoria feminina da Audição toca um violino, como parte de um conjunto dedicado aos Cinco Sentidos. O segundo é um forro proveniente de uma casa de fazenda de Paracatu, Minas Gerais, hoje na coleção do Palácio do Itamaraty, em Brasília, relacionado a um conjunto de representações alegóricas associadas à Sabedoria, em que uma personagem toca um instrumento de cordas. Pretendemos discutir esta iconografia, refletindo tanto em seu caráter alegórico quanto como reflexo de uma realidade social que não incluía as mulheres como musicistas em espaços públicos.

Palavras-chave: Brasil; mulheres; pintura; século XVIII.

RESUMEN

Este artículo aborda dos ejemplos de pinturas realizadas en el siglo XVIII en Brasil en las que hay representaciones de mujeres tocando instrumentos musicales. El primero de ellos se encuentra en el techo de la sacristía de la Matriz de Nossa Senhora de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais - Brasil, donde la alegoría femenina del Oído toca el violín, como parte de un conjunto dedicado a los Cinco Sentidos. El segundo es un techo de una hacienda de Paracatu, Minas Gerais, ahora en la colección del Palacio del Itamaraty, en Brasilia, relacionado con un conjunto de representaciones alegóricas asociadas a la Sabiduría, en las que un personaje femenino toca un instrumento de cuerdas. Nos proponemos discutir esta

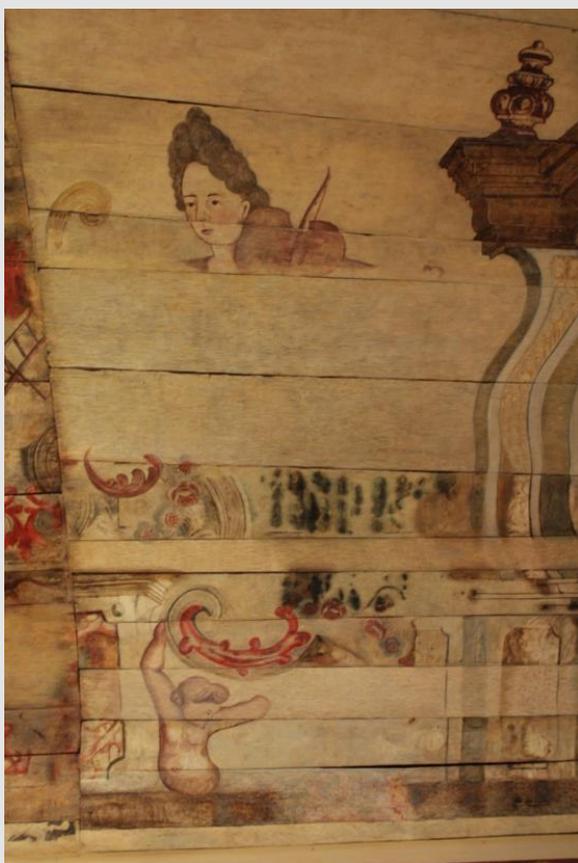
* Esta pesquisa é resultado do Projeto 307469/2023-9. Bolsa de Produtividade em Pesquisa. CNPq 2. Processo n. XXXX

¹ Professora Associada III do Departamento de História da Arte e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP.

iconografia em su carácter alegórico y como el reflejo de una realidad social que no incluía a las mujeres en las prácticas musicales en espacios públicos.

Palabras-clave: Brasil; mujeres; pintura; siglo XVIII.

Este artigo parte de um detalhe observado no estudo de dois exemplares de pinturas do século XVIII, em que estão representadas mulheres tocando instrumentos musicais (Figuras 1 e 2). A presença de personagens femininas executando músicas será relativamente comum na pintura de cavalete do século XIX no Brasil, relacionada à intimidade doméstica, a aulas de piano, retratos de família, à presença feminina em ateliês de artistas ou mesmo ao exercício de



musicistas diletantes e profissionais – professoras, concertistas, cantoras, compositoras, com significados sociais que iriam do elogio às virtudes até a estigmatização do ambiente mundano associado às práticas musicais².

Figura 1. Autoria não identificada, Alegoria da Audição, segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera sobre madeira. Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Foto do(a) autor(a).

² OLIVEIRA, Tharine Cunha de. *Representações de mulheres na música: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil*. Dissertação de Mestrado PGSS – Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. Disponível em <http://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Representacoes-de-mulheres-na-musica-um-estudo-iconografico-da-arte-academica-no-Brasil.pdf> Acesso em: 13 mai. 2024.



Figura 2. Autoria não identificada. Personagem feminina tocando instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe) Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

No entanto, não se poderia dizer o mesmo com relação à arte colonial no Brasil, onde tais representações são bastante raras. Por certo, o predomínio da arte sacra neste contexto determinou lacunas de representações nos demais gêneros pictóricos, como o retrato e cenas de gênero, onde poderíamos porventura encontrar imagens de mulheres executando músicas.

A partir do século XVI europeu, à medida em que uma pintura “não religiosa” – retratos, cenas populares ou de ambientes domésticos – ganhavam espaço como alternativa artística para países Reformados, os exemplos da iconografia de mulheres musicistas tornam-se relativamente mais presentes. Havia, por certo, imagens femininas relacionadas à execução de instrumentos na arte católica, como no caso da iconografia de Santa Cecília, padroeira da música, mas também em cenas profanas de festas, ambientes de cortes, *locus amoenus* em iluminuras e outras expressões, até mesmo em períodos anteriores ao Renascimento.

No que tange o contexto do Brasil do século XVIII, para compreender os dois exemplares de pinturas que tratam de mulheres tocando instrumentos musicais, devemos observá-los sob a chave da Alegoria, uma vez que se referem, com efeito, a uma representação alegórica da Audição, embora bastante deteriorada, como parte dos Cinco Sentidos; em Conceição do Mato Dentro; e a outra à Alegoria da Sabedoria, no caso do teto de Paracatu. No entanto, podemos

iniciar nossa análise com algumas anotações a respeito da presença da música em diferentes aspectos do mundo colonial, especificamente no contexto de Minas Gerais.

Seria tentador parafrasear partes do texto preciso de Paulo Castagna, *Música na América Portuguesa*³. Sem desconsiderar a música produzida e praticada pelos povos indígenas e pelos africanos no Brasil, Castagna analisa a categoria “erudita”, como apenas um aspecto das práticas musicais no período colonial, especialmente nos espaços urbanos e em torno das atividades econômicas mais significativas, como a açucareira ou a mineração. Em suas palavras:

Se os tipos de música tradicional se diferenciavam de acordo com os grupos étnicos pelos quais era praticada, a música “profissional” europeia possuía diferenciações internas de acordo com as circunstâncias para as quais era produzida. Dois eram os tipos básicos de música profissional que se praticavam na Europa: a música religiosa e a música profana. As obras religiosas (a maioria delas católicas, no caso brasileiro), escritas para celebrações divinas, como missas, ofícios, procissões, etc., em igrejas, conventos e mesmo nas ruas ou nas casas particulares, deveriam obedecer a algumas regras já estabelecidas para essa modalidade, como a utilização de textos já existentes (normalmente em latim), o caráter religioso e o respeito à tradição cristã. Por sua vez, a música profana, escrita para circunstâncias não religiosas, como festas oficiais, celebrações urbanas, diversões sociais ou o próprio ambiente doméstico, era representada pela ópera ou música de teatro, pela música vocal, para coro ou solistas acompanhados por instrumentos, pela música destinada a grandes ou pequenos conjuntos instrumentais, a instrumentos solistas ou até mesmo pela música didática, ou seja, destinada ao ensino musical⁴.

Para ele, contudo, o desenvolvimento da música religiosa prevaleceu no Brasil Colônia, enquanto a música profana teve uma presença tardia, mais propícia a partir do início do século XIX.

Interessa-nos observar onde estava a música no “mundo dos homens”, como ponto de partida. Ao citar a documentação relativa a uma expedição de 1769 pelo sertão, Laura de Mello e Souza se refere a dez cavaleiros acompanhados de cinquenta e oito escravizados e “oito músicos munidos de violas, rabecas, trompas,

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

⁴ *Ibid.* p. 3-4.

flautas, dois tambores que iam batendo as caixas cobertas de encerado conforme avançava a tropa (...)”⁵. O ritmo que marcou as expedições e bandeiras, guiando aventureiros, invasores para empreitadas de conquistas de territórios, riquezas e captura de pessoas para escravizá-las, como algo que lhes encorajava no enfrentamento das forças da Natureza e do “outro”, afugentando o desconhecido.

Se a música profana se manifestou de modo limitado e tardio, conforme Castagna, por outro lado, aquela religiosa transitou em ambientes mundanos, presente em festas e ambientes religiosos, não somente litúrgicos, mas nas procissões, nas ruas e na vida das “pequenas cortes” do século XVIII, tecidas no interior das moradas do alto clero.

Nos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*⁶, quando do sequestro de “bens” do inconfidente Vigário Carlos Correia de Toledo, um representante do alto clero ilustrado, podemos encontrar elementos necessários para festas ou refeições solenes, com a referência a dois músicos africanos escravizados: “José Mina, que toca trompa; Antônio Angola, que toca rabeção”⁷.

No teto do Salão principal da casa do mesmo Padre Toledo, cujas pinturas ainda podemos ver hoje em Tiradentes, Minas Gerais, estão as Alegorias dos Cinco Sentidos. A Audição está representada, ao que parece, como Orfeu ou Apolo que toca a lira para que a personagem feminina, Eurídice ou Dafne, ouça a música, sinalizando o Sentido correspondente ao aproximar uma das mãos ao ouvido direito (fig. 3)⁸.

⁵ Notícia diária e individual das marchas” BNRJ, SM cód. 18,2,6, fl. 171. Apud. SOUZA, Laura de Mello. *O Jardim das Hespérides. Minas e as Visões do Mundo Natural no Século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 54-55.

⁶ IHGB – Rio de Janeiro. *Autos de sequestro em bens do vigário Carlos Corrêa de Toledo e Melo*. 1789. [DL 101.3] Ver também *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 7. Brasília, Belo Horizonte. Imprensa Oficial de Belo Horizonte, 1982.

⁷ Ibid.

⁸ FIGUEIRA, R.M. SILVADO, R.C.R.T. LEMOS, C. *Museu Casa Padre Toledo*. Cartilha do Setor Educativo. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d. VELOSO, Bethania Reis et alii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et alii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.



Figura 3. Autoria não identificada. Audição. Alegoria dos Cinco Sentidos. Segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera e cola sobre madeira. Forro do Salão Principal, Casa de Padre Toledo. Tiradentes -MG. Foto do(a) autor(a).

A música compunha, como se pode supor, o ambiente da casa de Padre Toledo, como uma referência visual à Audição em torno da reflexão filosófica sobre os Cinco Sentidos, tão cara ao século XVIII, mas também ao “possuir” músicos escravizados de origem africana, descritos no inventário de seus “bens” por suas habilidades artísticas.

Entretanto, segundo as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*⁹, o clero deveria afastar-se de situações onde houvesse música profana:

Porque todas as ações dos clérigos devem ser apartadas do comum exercício dos homens vulgares e ordinarios, é indecente à ordem e estado Clerical entrarem os Clerigos em comedias, festas e jogos públicos, usar de máscaras, e outros trajes deshonestos. (...)

⁹ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e reverendíssimo senhor d. Sebastião Monteiro da Vide...* 1707. São Paulo: Typographia Antonio Lousada Antunes, 1853. As *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia* foram ordenadas pelo quinto arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide. Reunira-se o sínodo, na cidade de Salvador, em 1707, a fim de confirmar e adequar os preceitos do Concílio de Trento às terras brasileiras. Deste Conclave resultaram as *Constituições Primeiras* publicadas em Lisboa em 1719, e em Coimbra, em 1720, formadas por cinco livros e 1318 títulos que contemplavam tanto as questões dogmáticas, a doutrina, a administração religiosa, o funcionamento do culto, quanto às atitudes frente às “coisas sagradas”, o comportamento dos religiosos e dos fiéis no cotidiano, os procedimentos do clero e instituía as sanções determinadas em caso de descumprimento de seus preceitos. Cf. OLIVEIRA, M.R.A. de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. LOTT, Myriam Moura. *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Texto apresentado no VII Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões, realizado na Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG. 2005. p. 1

estritamente proibimos aos Clerigos de Ordens Sacras e qualquer grao ou condição que sejam, entrar em danças, bailes, entremezes, comedias ou semelhantes festas públicas (...) ou andarem emmascarados¹⁰.

Não somente na vida do clero, mas também no espaço sagrado das Igrejas, a música profana (ou as situações em que tais músicas fossem executadas como em festas e comédias) era proibida. Uma leitura historicizada das leis quase sempre nos indica que o proibido representa o que de fato ocorria, embora se estivesse tentando evitá-lo. Assim:

(...) ordenamos, e mandamos, sob pena de excommunhão maior, e de dez cruzados, que nem-umas pessoas Ecclesiasticas, ou seculares, tanjão, ou valem, **nem fação danças, ou jogos profanos das Igrejas, nem em seus adros, nem se cantem cantigas deshonestas, ou cousas semelhantes.** Porém não é nossa tenção prohibir, que no adro se possam fazer representações ao Divino, sendo approvadas primeiro por Nós ou por nosso Provisor: nem que outrossim, na occasião de festas, entrem danças, e folias nas Igrejas sendo honestas e decentes, em quanto se não disser Missa, nem se celebrarem os Officios Divinos [grifo nosso]¹¹.

Em outras palavras, as *Constituições Primeiras* proibiam a música (assim como danças e manifestações relacionadas à música) nas Igrejas e no adro dos templos, tanto profanas como aquelas sacras que não estivessem autorizadas, “desonestas ou coisa semelhante”. Contudo não estava proibido, desde que sob autorização, que a música religiosa, com suas danças, folias e outras representações, fossem executadas no adro e mesmo no interior das Igrejas em momentos de festas, desde que não coincidissem com a realização das missas.

Desta forma, assim como foi mencionado nas *Constituições Primeiras*, podemos localizar referências escritas à execução musical em dois entre os mais conhecidos relatos de festividades ocorridas em Minas Gerais do século XVIII: o *Triunfo Eucarístico*, que teve lugar em Ouro Preto no ano de 1733, cujo relato foi publicado em 1734; e o *Áureo Trono Episcopal*, realizado em Mariana em 1748, cujo material escrito foi editado em Lisboa no ano seguinte¹².

¹⁰ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro III. Título VII. Artigo 467. p. 184

¹¹ Idem. Livro IV. Título XXX. Artigo 742. p. 269.

¹² Utilizaremos aqui as edições fac símiles ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Volumes 1 e 2. Belo Horizonte:

Na narrativa da procissão de deslocamento da Custódia do Sacramento e da Imagem de Nossa Senhora do Pilar da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (onde permaneceram durante a reforma da Matriz) quando de seu retorno à Matriz de Nossa Senhora do Pilar, por ocasião da inauguração do templo reconstruído, pode-se ler: “Servirão à festividade deste dia muitas danças (...) aos ouvidos sonora, e contenciosa harmonia de musicas (...)”, ou “a estrondosa armonia dos sinos, a melodia artificiosa das músicas (...) geralmente influirão nos corações huns jubilos de tão suave alegria (...)”. Em seguida: “Precedia huma dança de Turcos, e Christãos (...) acompanhavão musicos de suaves vozes, e varios instrumentos (...) Depois desta se dilatava outra vistosa dança, composta de musicos”¹³.

Embora a descrição da procissão se detivesse demoradamente à visualidade (roupas, máscaras, carros, fantasias, tecidos, metais e pedras preciosas), há em menor medida o que poderíamos chamar de descrição sonora: “Precedia montado en hum fermoso cavallo hum Alemão, rompendo com sonoras vozes de hum clarim o silencio dos ares: fazia com invectivas da arte, que nas vozes do instrumento fosse a melodia encanto dos ouvidos (...)”. “Atraz deste, distancia de dous passos, vinhão a pé oito negros, vestidos por galante estillo: tocavão todos charamellas, com tal ordem, que alternavão as suas vozes com as vozes do clarim, suspendidas humas, em quanto soavão outras”. E mais adiante: “Precedia a todas hum gaiteiro, que por singular fabrica do instrumento, e boa agilidade da arte fazia huma agradavel consonancia. Vestia à Castelhana de seda encarnada; e por hum lado o segia hum moleque vestido da mesma seda tocando hum tambor”. “Mais atraz (...) vinhão quatro negros (...) tocando trombetas”. E, por fim: “Em todas as noites destes dias se continuárão ao mesmo Senhor excellentes serenatas de boas musicas”¹⁴.

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006. Nas referências a seguir constam a página no documento original e entre parêntesis a numeração de páginas da edição de 2006.

¹³ *Triunfo Eucarístico* in ÁVILA, *Resíduos Seiscentistas em Minas*. vol.1 p. 39 (211); 41 (213); 47-48 (219-220); 57-58 (229-230)

¹⁴ *Ibid.* p. 95-96 (268-269), 120 (292)

Já no relato alusivo à chegada do primeiro bispo de Mariana, conhecido como o *Áureo Trono Episcopal*, as festividades são também descritas especialmente em seu aspecto visual - decorações efêmeras, carros alegóricos, fantasias, fogos, etc. Porém, a música está presente todo o tempo: “(...) na suave melodia da musica, que de hum, e outro se ouvia (...)” e “No resto do dia continuarão as muitas, e festivas demonstrações de alegria, tanto nas varias farsas das mascararas, e bailes pelas ruas, como nos concertos de musica, e instrumentos públicos, e particulares (...) música da melhor composição, e executada pelos mais particulares cantores de todas estas Minas” ou “(...) com maior superioridade Apollo, como presidente, que sempre julgava com louvor o argumento, que qualquer das **Musas** fazia da sua empreza, mediando entre humas e outras, num coro de musica, com que o acto se inculcava mais alegre, e suave.” E mais adiante: “Para enaltecer o Bispo vieram gentes dos “arraiais de fora”: “(...) com bandeiras, tambores e instrumentos, e cantos a seu modo (...)”¹⁵”.

As fantasias de uma “dança de Carijós ou gentio da terra, ajustada por onze mulatinhos de idade juvenil” se sobrepõem aos corpos dos pequenos músicos-dançarinos, as fantasias também produziam efeitos sonoros, sendo que atavam às pernas: “(...) fitas, maravalhas, e guizos (...) cantando ao mesmo tempo celebres toadas ao som de tamboril, flautas e pifaros pastoris, tocados por outros Carijós mais adultos, e na grosseria natural (sic.) dos gestos, excitavão motivo de grande jocosidade”¹⁶.

A presença da música (e a menção dos africanos e seus descendentes como musicistas) é constantemente revelada nos relatos em ambas as festas religiosas setecentistas de Minas Gerais. No entanto, não localizamos nenhuma referência a mulheres que executassem instrumentos musicais, a não ser a breve e enigmática menção às Musas que cercavam Apolo nos desfiles do *Áureo Trono Episcopal*: seriam mulheres? Se a música executada por homens, brancos e negros, parece

¹⁵ *Áureo Trono Episcopal* in ÁVILA, *Resíduos Seiscentistas em Minas*. vol. 2. pp. 48 (404), 50-52 (406-408); 84 (440).

¹⁶ *Ibid.* pp. 108-109 (464-465)

constar predominantemente da documentação primária, há que se pensar, da mesma maneira, sobre eventuais referências documentais relativas à música executada por mulheres no contexto setecentista brasileiro. Paulo Castagna, mais uma vez, proporciona uma visão de síntese do período.

A música do século XVIII, como vimos, era realizada em festas junto às Matrizes e irmandades e ordens terceiras (com destaque crescente para a importância destas confrarias como promotoras da música), em festas de caráter civil, às expensas das Câmaras ou composições fúnebres encarregadas pelos familiares do falecido. Em suas palavras: “Na década de 1770 Minas Gerais já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa.” E prossegue:

A prática profissional de música em Minas Gerais iniciou-se no final da década de 1710 ou no princípio da década de 1720, com músicos originários de Portugal e de outras regiões luso-americanas. Essa prática iniciou-se com uma música no chamado estilo antigo, ou seja, música ainda de caráter renascentista, que durante o séc. XVIII foi se renovando de acordo com o crescimento econômico da capitania e com o próprio desenvolvimento da música européia do período. A música que se praticou em Minas Gerais nas primeiras décadas utilizou somente vozes e, quando muito, um ou dois instrumentos musicais graves para o acompanhamento, como ocorrera em São Paulo: harpa e baixo (antecessores dos fagotes) foram os principais. Desde o início, os grupos musicais eram chefiados por um único músico, o qual assinava os recibos para as entidades que financiavam sua execução e recebia toda a quantia devida pela música da festa, repassando aos músicos sua parte, conforme os contratos com eles estabelecidos pelo chefe do grupo¹⁷.

Sempre segundo Castagna, a competição entre as irmandades no século XVIII mineiro forçou um crescente aumento na produção musical e uma atualização constante em relação aos estilos de música produzidos na Europa.

Na segunda metade desse século [XVIII], quando, ao mesmo tempo, a competição aumentava assustadoramente e a produção de ouro decaía

¹⁷ CASTAGNA, Paulo. *A Música Religiosa Mineira no Século XVIII e Primeira Metade do Século XIX*. São Paulo: Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, p. 3 Disponível em <
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F1889193%2FCASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_Hist%25C3%25B3ria_da_M%25C3%25BArica_Brasileira_IA_UNESP_S%25C3%25A3o_Paulo_2003_15v&psig=AOvVaw0ijW1rdit99HKxrF8xbgZ&ust=1718663394970000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CAYQrpoMahcKEwiI1p2eluGGAxUAAAAAHQAAAAAQBw> Acesso em: 30 mai.2024.

de maneira muito rápida, forçando um aumento exagerado do trabalho, Minas assistiu a interessantíssimos fenômenos relativos à produção musical. O primeiro deles foi a **proliferação de músicos e compositores entre os mulatos, espécie de classe intermediária do período colonial, que se viu forçada a um trabalho intenso para garantir a sobrevivência** (...). O surgimento, na Europa, de uma classe de músicos urbanos profissionais remonta ao séc. XVI. Minas Gerais foi a primeira região das Américas a manifestar esse fenômeno, já que, desde o séc. XVI somente existiam músicos profissionais ligados a igrejas, cortes e missões, desde o México até o Paraguai. Mas a competição, ao mesmo tempo que possibilitava a existência dessa classe musical, fazia com que os preços dos serviços musicais fossem cada vez mais baixos. Mesmo no séc. XVIII os cantores e instrumentistas ganhavam muito pouco com a atividade musical e freqüentemente acumulavam a função musical com funções diferentes, entre elas a militar [grifo nosso]¹⁸.

No entanto, em praticamente nenhuma dessas circunstâncias apresentadas até aqui, tanto por Castagna quanto pela documentação primária brevemente analisada, pudemos localizar a presença de mulheres envolvidas com as práticas musicais nesse contexto. Ao contrário, “Os **cantores, sempre masculinos**, normalmente formavam um quarteto, do qual **a voz mais aguda (tiple) era a de um menino aprendiz**” ou ainda o: “Coro era normalmente constituído por quatro pessoas: três homens para as vozes de ‘baixa’, tenor e contralto (este último falsetista) e **uma criança para o ‘tiple’ (soprano)** [grifos nossos]¹⁹”, ou seja, sem participação feminina. Assim como citado há pouco, na dança dos “Carijós”[sic.], as vozes agudas eram executadas por cantores em idade juvenil (e não por mulheres), na festa do Áureo Trono Episcopal.

Curiosamente, entretanto, Castagna iniciava seu texto *Música na América Portuguesa*, de 2010, com a instigante informação:

A primeira ocasião em que um brasileiro foi à Europa especificamente para uma tournée de apresentações musicais ocorreu entre 1794-1795, nas cidades do Porto, Coimbra e Lisboa, em Portugal, para a execução de recitais com árias de óperas. Sabe-se disso pela Gazeta de Lisboa, que noticiou todas as apresentações, sem poupar elogios. **Quem apresentou esses recitais foi uma mulher, brasileira e negra, que aprendeu música numa casa de fazenda** no interior da Capitania do Rio de Janeiro. Chamava-se Maria Joaquina da Conceição Lapa. Por outro lado, **pouco se escreveu sobre ela e quase nada mais ficou**

¹⁸ Ibid. p. 6 ,10.

¹⁹ Ibid. p. 11,9

registrado na história da música brasileira além do seu nome, dos lugares onde cantou e das obras a ela dedicadas. [grifo nosso]²⁰

Tratava-se de uma mulher brasileira negra que realizou *tournee* musical pela Europa no final do século XVIII e cujo nome foi noticiado na imprensa portuguesa da época! O apagamento de sua história é tão extraordinário quanto a própria existência da personagem, num universo onde a música era invariavelmente um “negócio de homens”, como vimos até aqui.

Harue Tanaka levanta a hipótese de que – para além da música erudita praticada por mulheres no ambiente religioso de conventos femininos, para além da prática musical feminina em ambientes estritamente privados – as mulheres negras escravizadas no período colonial (e não sabemos sequer se isso correspondia à condição de Maria Joaquina) atuavam por meio do canto ou pregões de esquina e nas ruas no campo artístico musical como “ganhadeiras”, não só de atividades mais comumente associadas a elas como as de lavadeiras, vendedoras de acarajé (Bahia) ou costureiras. As ganhadeiras, numa perspectiva de longa duração, eram (e ainda são), para Tanaka, o “Grupo formado por mulheres negras que reproduz o árduo modo de vida das negras de ganho [...], e das quais, algumas são suas descendentes. Elas entoavam música para vender seus produtos. Esta era apenas a ponta do iceberg de uma série de habilidades artísticas”²¹.

Se avançássemos nesse ponto, contudo, poderíamos nos deslocar para uma música diversa daquela trazida pelos portugueses (ambientada e mesclada com outras referências no Brasil) e praticada nos ambientes religiosos, assim chamada “erudita”, da qual estamos tentando tratar.

Entretanto, se voltarmos os olhos novamente para as pinturas que

²⁰ CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES; SALIBA, *História e Música no Brasil*. p. 1.

²¹ TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves* Vol. 2018 (2018) pp. 2-3. Ver também TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 550f. 2v. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

despertaram nossa curiosidade no início deste texto (figs. 1 e 2), as quais trazem duas mulheres executando instrumentos musicais – a saber, uma no espaço religioso da sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, da qual só podemos ver uma parte devido à deterioração; outra proveniente de um espaço civil e doméstico, o teto de uma casa de fazenda de Paracatu – devemos enfrentar dois novos problemas: a Alegoria da Audição, de um lado; e de outro, talvez não exatamente a Alegoria da Sabedoria, mas um tema profano relacionado à sedução.

Não caberia aqui uma discussão teórica sobre o sentido das Alegorias²² no século XVIII. Porém, vale dizer de sua utilização como um repertório de figuras humanas, sobretudo na cultura clássico-cristã a partir do século XV, com ênfase nas imagens femininas, associadas a valores abstratos, por funções didáticas de alertar sobre as virtudes e os vícios humanos ou ensinar preceitos morais. Tais imagens, a partir do século XVI e sobretudo do XVII, vão se tornando cada vez mais convencionais e controladas por um sistema de catalogação visual e descritiva, divulgado por meio de livros impressos e ilustrados, como um complexo repertório organizado alfabeticamente. O mais conhecido deles foi, certamente, a “Iconologia” de Cesare Ripa²³. Portanto, pode parecer ingênuo afirmar que as Alegorias não representam “mulheres reais”; e que as formas e atitudes utilizadas nas imagens alegóricas estão desconectadas da vida real das mulheres do período colonial no Brasil, como, de resto, da vida das mulheres em geral.

O tema dos Cinco Sentidos pode ser localizado em forma de Alegorias

²² Burckhardt, Jacob. *Allegoria. In Pittura: i generi*. Venezia, Marsilio, 1992. pp. 3-40
CEIA, Carlos. Matraga nº 10, agosto de 1998; entrada sobre "ALEGORIA" do Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária, Editorial Verbo, 2000. MÉNDEZ, Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006, pp. 147-180. SANTOS Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados dos Termos na História da Arte. In XVII Seminário de História da Arte. Anacronias do Tempo. Universidade Federal de Pelotas. V. 4 2014. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903> Acesso em: 30 mai.2024.

²³ A primeira edição do livro é de 1598 sem ilustrações. A segunda edição, ilustrada, é de 1603. Aqui utilizamos a seguinte edição veneziana RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669. Disponível em

femininas em algumas situações da arte colonial no Brasil. As mais conhecidas talvez sejam as Alegorias dos Cinco Sentidos nos azulejos portugueses instalados no andar superior do Claustro do Convento de São Francisco de Assis em Salvador, Bahia²⁴. Aqui a Audição é representada como uma personagem feminina monumental, com vestes exuberantes que remetem à Antiguidade Clássica, tocando um instrumento de sopro (fig. 4). Em Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais, as Alegorias dos Cinco Sentidos estão pintadas no teto da sacristia da Matriz, associadas às Cinco Chagas de Cristo²⁵. Não podemos ver a Alegoria da Audição por completo, pois uma parte importante da imagem infelizmente se

²⁴ No claustro do Convento de São Francisco em Salvador (1745 - 1755 c.), encontra-se um dos mais importantes conjuntos de azulejaria da arte portuguesa transpostos para o Brasil, objeto de diversos estudos e indagações. A decoração do piso inferior do Claustro mostra ricos painéis de azulejos doados por Dom João V, parte deles criada por Bartolomeu Antunes de Jesus em meados do século XVIII, com cenas e inscrições moralizantes de Horácio, baseadas do livro *Teatro Moral da Vida Humana* e de toda a Filosofia dos Antigos e Modernos, que havia sido ilustrado com estampas de Otto van Veen. No que se refere aos azulejos do claustro superior, que nos interessam aqui particularmente, não se sabe ao certo qual artista teria realizado a empreitada — atribui-se o trabalho ao mesmo Bartolomeu Antunes de Jesus, o qual teria assinado também os painéis do altar da capela. Segundo Maia, no entanto, “não se lê uma só palavra de quando, ou sob quem, foram instaladas as [azulejarias] do primeiro andar do claustro”. MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador*. Bahia. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990, p. 10.

²⁵ O templo teve o início de sua construção por volta de 1746 e foi concluído em 1802. As pinturas do forro da Sacristia são atribuídas a Caetano Luiz de Miranda ou a Silvestre de Almeida Lopes, embora não haja comprovação ou consenso quanto à autoria. MIRANDA, Selma Melo. *Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina*, Série Monumenta. Brasília: IPHAN, 2009.

perdeu (fig. 1). O que vemos, no fragmento que restou, é uma mulher executando uma música ao violino.



A ambiguidade das representações dos Cinco Sentidos como Alegorias Femininas, entre significados sagrados, profanos e eróticos, foi suficientemente discutida por autores como Robert Jütte em seu livro *Uma História dos Sentidos: da Antiguidade ao Ciberespaço*²⁶. O século XVIII, por meio do que Gauvin Bailey chamou de Religião da Felicidade ou do Catolicismo Iluminista²⁷, assim como pela Filosofia Sensualista²⁸, viu acentuar-se um erotismo autorizado e uma religiosidade que compreendia os prazeres do corpo, desde que regrados por uma certa etiqueta.

Figura 4. Atribuído a Bartolomeu Antunes de Jesus. Alegoria da Audição. 1752 c. Azulejos provenientes de Portugal. Claustro piso superior. Convento de S. Francisco de Assis, Salvador - BA. Fonte: Foto.

O Sentido da Audição nos ocupa, especificamente, neste texto. A faculdade de ouvir foi compreendida por Aristóteles em sua relação com o Som e o Elemento

²⁶ JUTTE, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge, Polity, 2005.

²⁷ BAILEY, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London, New York: Routledge, 2017.

²⁸ JUTTE, *A History of the Senses*, pp.127-133

Ar. Como uma exploração completa de caráter científico do órgão humano responsável pela Audição, o ouvido, foi bastante tardia e cuja anatomia era considerada muito mais complexa e difícil do que aquela dedicada ao olho, por exemplo; o pensamento aristotélico sobre a Audição permaneceu válido por séculos. A Audição e a Visão foram consideradas tradicionalmente como os Sentidos de caráter mais mental e intelectual; enquanto o Paladar, o Olfato e o Tato, mais corpóreos e físicos. Isso resultou numa hierarquia dos Sentidos, sendo a Visão e a Audição superiores porque racionais e mais propícios às coisas elevadas, intelectuais e espirituais; e os demais sentidos inferiores nesta ordem: Olfato, Paladar e Tato, porque mais sujeitos às coisas mundanas e aos Pecados, como a Lascívia ou a Gula. Em leitura teológica, a Audição seria responsável pelo reconhecimento dos chamamentos divinos, segundo as Escrituras, por sua “primazia funcional para receber as instruções religiosas e o conhecimento da verdade divina revelada” - como nos acontecimentos bíblicos da Expulsão do Paraíso ou da Anunciação²⁹.

Do ponto de vista da história de seu significado figurativo, a Audição foi representada pelos órgãos por ela responsáveis: os ouvidos ou sua forma externa, as orelhas humanas, muitas vezes descritos em sua fisiologia. Gradativamente, a partir do final da Idade Média, a Audição passou a ser representada também pela percepção dos sons, por meio de símbolos: animais como o veado, o javali ou a toupeira; por diversos instrumentos musicais; por meio de personagens mitológicas como Orfeu e Eurídice ou Apolo e Dafne; e, finalmente, por Alegorias, sobretudo como mulheres musicistas³⁰.

Apesar de sua elaboração religiosa, no século XVIII o entendimento da Audição - que já fora associada ao pecado da Lascívia como os demais Sentidos, passa a acentuar a compreensão de seu potencial sedutor, tendo na Ópera sua mais completa manifestação. Na cultura libertina do Setecentos, segundo Michel Delon, “a música finalmente se confunde com a perturbação amorosa”. Na literatura do

²⁹ Ibid. p. 40, 52, 63, 66-67,

³⁰ Ibid. pp. 90-93, 73.

período, as cenas eróticas não são propriamente descritas, mas sugeridas através de ritmos. Ocorre o que Délon chamou de “sexualização da música”³¹.

Nos debates das Luzes, para ele, a música é ao mesmo tempo corpo e alma, treinamento físico e pressentimento metafísico; inscrita no contexto espiritualista e materialista. *De musica* de Santo Agostinho produziu a imagem da repetição e da harmonia divina, enquanto os tratados médicos estudavam as equivalências entre vibração material e orgânica. O *savoir-faire* libertino, por sua vez, desenhou uma erotização do ritmo e uma realização estética dos prazeres nos acordes vocais e instrumentais³².

Escritos como *El desengañado* de 1663 iniciavam um longo processo de controle dos excessos, de regramento dos Sentidos para dissociá-los do Pecado em direção às Virtudes. Sobre a Audição, Miranda y Paz escreveu: “O ouvir involuntário não é culpa no escutar é necessária a discreção”³³. Já um livro publicado em Lyon, de Lorenzo Ortiz, em 1687, *Ver, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*³⁴ avançava positivamente na valorização dos Cinco Sentidos: “Ao Ver se segue o Ouvir, porque são tão impacientes os olhos, que se vão buscar seu objeto; quando as orelhas são tão sossegadas e quietas que esperam a que se lhes venha (seu objeto)”.

Ainda que livros datados do século XVII, como os de Ortiz e Miranda y Paz nos levaram a perceber uma progressiva aceitação do caráter benéfico dos Sentidos, Manual Gandra³⁵ apontou como fonte literária para as Alegorias dos Cinco Sentidos, em Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, mais especificamente a obra de transição para o XVIII, do padre Balthazar da Encarnação, *Cidade da Consciencia en cinco discursos a través de los cinco sentidos*, publicado em Lisboa no ano de 1700. Ao introduzir o livro, Balthazar da

³¹ DELON, Michel. *Le savoir-vivre Libertin*. Pluriel. Paris: Hachette Littératures, 2000. p. 180-183

³² Ibid. p. 183

³³ MIRANDA Y PAZ, Francisco. *El desengañado*. Toledo, 1663. p. 177.

³⁴ ORTIZ, Lorenzo. *er, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*. Lyon, 1687.

³⁵ GANDRA, Manuel J. Reflexões Em Torno Do Programa Iconográfico-Iconológico Da Igreja Matriz Conceição Do Mato Dentro in Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015. Capítulo 4, p. 263-312.

Encarnação escreveu que

“Para se tratar das Sinco Portas da Cidade da Consciencia, que são os cinco sentidos do mundo abreviado do corpo humano, por onde a alma se capacita para **gozar as delícias deste paraíso terrestre, para que por estas cousas, que conhece, forme algum conceito das Celestes, que ignora** [grifo nosso]³⁶.”

Defendia, assim, uma união íntima entre a Alma e o corpo. Sabemos, a partir do registro dos livros nos *Autos da Devassa* e inventários de suas chamadas livrarias, que o pensamento iluminista circulou pelas bibliotecas dos Inconfidentes de Minas Gerais no século XVIII, assim como a filosofia sensualista³⁷, por meio das obras do Abade de Condillac³⁸, além de alguns exemplares de literatura libertina.

Temos assim, um conjunto de possibilidades para refletir sobre o significado da Alegoria feminina da Audição, uma alusão às mulheres que tocam instrumentos musicais como algo que tange a realidade sem, contudo, entregar-se a ela. No caso de Conceição do Mato Dentro, sua localização no espaço sagrado sugere, por um lado, o entendimento dos Sentidos como faculdades reveladoras do sagrado e portanto permitidas tanto quanto a música sacra. Por outro lado, porém, as Alegorias dos Cinco Sentidos aqui também aludem a um erotismo muito sutil, quiçá até mais perceptível na Alegoria do Olfato (fig. 5) do que na Audição.

³⁶ENCARNAÇÃO, P. Balthazar da. *Cidade da Consciencia em cinco discursos pelos cinco sentidos*. Lisboa, 1700. p. 1

³⁷ FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

VILLALTA, Luiz Carlos. *O Diabo na Livraria dos Inconfidentes*. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Os Clérigos e os Livros em Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII*. *Acervo*. Rio de Janeiro. Vol. 8 – n I-II, p. 19-52, jan.-dez, 1985. pp.19-52.

³⁸ CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.



Figura 5. Autoria não identificada. Alegoria do Olfato, segunda metade do século XVIII. Pintura a têmpera sobre madeira Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Foto do(a) autor(a).

Com relação à pintura do forro que está no Museu do Itamaraty em Brasília, não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu exato local de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia e por inventário do IPHAN, que a definem como proveniente de uma sala de música de uma casa de fazenda em Paracatu³⁹. É composto por cinco painéis: quatro gamelas laterais contendo dois personagens masculinos: um toca flauta transversa e outro, com suas quatro mãos, ergue uma tábua; e duas figuras femininas, uma delas traz um livro nas mãos, enquanto a outra

³⁹ Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068. Teto pintado a têmpera sobre madeira, com temática laica, proveniente de uma fazenda de Paracatu, cidade localizada ao noroeste de Minas Gerais. Paracatu foi o local da última grande descoberta de ouro na região, já em 1744, com duração efêmera. Ver o artigo completo em BRANDÃO, A. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no Palácio do Itamaraty. *Anais do 41o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n. 41, p. 513-523, 2022 [2021] Ver também RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d, p. 151 e *Palácio Itamaraty*. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009. Livro Cinza pp. 109-111

toca um instrumento de cordas. No painel central, está a figura da deusa romana Minerva (Atena para os gregos), entronizada, identificada pela legenda: “A *Deosa* Minerva Rainha da Sabedoria” (fig.6).



Figura 6. Autoria não identificada. Personagem feminina tocando instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe). Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

O referencial iconográfico, para se ter ao menos uma ideia, pode ter sido tomado direta ou indiretamente de uma das obras que circulou no ambiente artístico português, com possíveis repercussões sobre a arte colonial, a *Iconologia* de Cesare Ripa⁴⁰. Conforme o autor, para representar a Sabedoria: “É comum opinião que os Antigos na imagem de Minerva com o olivo”. Entre outras indicações de Ripa de como representar a Sabedoria Humana, está a imagem de um jovem com quatro mãos e quatro orelhas. Com “as mãos direitas” seguram a

⁴⁰ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669.

Tíbia, instrumento musical feito por Apolo e leva uma tocha ao lado. Isso pretende demonstrar, segundo Ripa, que para ser sábio não bastava a contemplação. Eram necessárias a ação e a prática de negócios, representadas pelas quatro mãos. O sábio deveria também escutar os conselhos dos demais, por isso os quatro ouvidos. E seduzido pelo som das próprias laudes – representadas pela tíbia, com a tocha afugenta a vaidade e adquire novamente a sabedoria. Temos, de fato, no teto de Paracatu, o personagem masculino com quatro mãos, que ergue a tíbia. É possível que possua quatro orelhas, como previa Ripa, mas não podemos afirmar com certeza pela dificuldade de observação da pintura.

Uma das personagens femininas pode ser também interpretada como parte da Alegoria da Sabedoria, pelo livro que traz numa das mãos, atributo proposto pela *Iconologia* de Cesare Ripa. Tem algo em torno da cabeça que poderiam ser estrelas (alusivas à iluminação) ou apenas um adorno nos cabelos. Segundo Ripa, a sabedoria poderia ser representada como:

(...) uma jovem em uma noite escura, vestida de cor azul, na mão direita tem uma lâmpada cheia de óleo acesa e na esquerda **um livro**. Pinta-se jovem porque tem domínio sobre **as estrelas** que não envelhecem nem lhe tiram a inteligência de segredos de Deus, os quais são vivos e verdadeiros eternamente [grifo nosso]⁴¹.

Há ainda o personagem masculino que toca flauta transversa e a mulher com decote pronunciado, tocando um instrumento de cordas, um violão (talvez uma transição para o violão, originado nos séculos XV e XVI, do alaúde ou da cítara, estes mais usados nas cortes, cujos contornos se definiam na metade do século XVIII) ou uma viola. A presença da “cintura” na caixa de ressonância associada à permanência do formato dobrado da “cabeça” poderiam indicar que se tratava de um instrumento de transição do alaúde para o violão, como a *vilhuela* ou a guitarra barroca (fig. 7). Segundo Vilela: “a idade do violão, tal como o conhecemos, é de aproximadamente 250 anos; já o ancestral da viola chega perto dos oitocentos anos de idade⁴²”.

⁴¹ tradução livre de RIPA, Cesare. op. cit. p. 545.

⁴² VILELLA, Ivan. Vem viola, vem cantando. estudos avançados 24 (69), 2010 p. 323-328. Disponível em



Figura 7. Autoria não identificada. Instrumento de cordas. Alegoria da Sabedoria (detalhe) Têmpera sobre madeira, 450 x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

Não encontramos referências em Ripa a pessoas tocando instrumentos musicais como representação alegórica da Sabedoria. As figuras masculina e feminina que aparecem executando músicas, hoje no Museu do Itamaraty de Brasília, estão vestidas com roupas próprias da segunda metade do século XVIII. A delicadeza e atualidade dos trajes e dos gestos dessas figuras apontam para o universo do refinamento próprio da cultura de finais do Setecentos, numa casa de fazenda pertencente a um senhor de terras, de gado ou de minas, “proprietário” de escravizados mantidos sob violência, que tentava forjar para si um ambiente de *civilité*, exaltando a música como elemento de *politesse*, cortesia e sabedoria.

Portanto, se a deusa Minerva, o homem com quatro mãos e quatro ouvidos e a mulher com o livro podem compor um quadro mais diretamente relacionado às imagens alegórico-mitológicas da Sabedoria, tomando como referência a *Iconologia* de Ripa, o que dizer dos personagens que tocam instrumentos musicais? Ainda mais: como explicar a figura da mulher que toca um violão, vilhuela, guitarra barroca ou até mesmo uma viola - esta última então tipicamente masculina, associada, muitas vezes, à música de caráter rural, profana e popular?

Vilela cita que “o moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do

<<https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 12 jun. 2024

século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque de violeiros da época⁴³. E ainda, segundo o autor, a viola, no último quartel do Setecentos, acompanhava a voz no canto de modinhas e lundus.

A viola, por excelência, foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto e apenas na segunda metade do século XVIII cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que pela afinação e por ter cordas simples e não duplas se mostrou mais funcional ao ofício de acompanhador do canto.⁴⁴

Tudo somado, podemos concluir que os dois detalhes de pinturas do período colonial no Brasil com representações de mulheres tocando instrumentos musicais nos remetem a uma ampla gama de significados e dúvidas. Vimos que a participação das mulheres na música em espaços públicos era bastante restrita no século XVIII, mas podemos supor que, mesmo como Alegoria, a violinista da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro tivesse alguma relação com a realidade vivida por mulheres, cujos direitos a algumas práticas musicais se restringiam ao ambiente religioso dos conventos ou à esfera doméstica. Evocava também todo o problema da Audição e dos Cinco Sentidos como uma mudança de paradigma em relação ao corpo e suas sensações, discussões igualmente presentes no ambiente religioso e filosófico daquele tempo e lugar.

Por seu turno, uma “violeira” ou mais provavelmente uma “violonista” na pintura de Paracatu, embora emoldurada por uma Alegoria da Sabedoria e pelo teto de uma sala de músicas ou biblioteca da casa de fazenda escravista, com seu colo à mostra, seu penteado ricamente elaborado, poderia querer nos falar de um mundo de festas proibido às mulheres, proibido à música profana e popular, mas que ganhava novos contornos de possibilidades em direção aos prazeres, alegrias

⁴³ Cf. Compêndio narrativo do peregrino da América (Academia Brasileira de Letras, 1998 apud Budasz, 2004) apud VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010 p. 323-328. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 12 jun. 2024

⁴⁴ VILELA, Ivan. op. cit. 328.

e erotismos, nas ideias iluministas e libertinas, ainda que sob vigilância e violentas amarras do Brasil Colônia. Será preciso, certamente, investigar mais, em outro momento, sobre os limites entre as Alegorias e as licenciosidades.

Recebido em: 16/06/24 - Aceito em: 24/07/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. Vol. 7. Brasília, Belo Horizonte. Imprensa Oficial de Belo Horizonte, 1982.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Volumes 1 e 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006.

BAILEY, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London, New York: Routledge, 2017.

BRANDÃO, A. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no Palácio do Itamaraty. *Anais do 41o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n. 41, p. 513-523, 2022 [2021]

BURCKHARDT, Jacob. Alegoria. In *Pittura: i generi*. Venezia, Marsilio, 1992.

CASTAGNA, Paulo. *A Música Religiosa Mineira no Século XVIII e Primeira Metade do Século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, p. 3 Disponível em <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F1889193%2FCASTAGNA_Paulo_Apostilas_do_curso_de_Hist%25C3%25B3ria_da_M%25C3%25BAsica_Brasileira_IA_UNESP_S%25C3%25A3o_Paulo_2003_15v&psig=AOvVaw0ijW1rdtit99HKxrF8xbgZ&ust=1718663394970000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CAYQrpoMahcKEwiI1p2eluGGAxUAAAAAHQAAAAAQBW> Acesso em: 30 mai.2024.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CEIA, Carlos. Matraca nº 10, agosto de 1998; entrada sobre "ALEGORIA" do *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, Editorial Verbo, 2000.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e reverendíssimo senhor d. Sebastião Monteiro da Vide... 1707. São Paulo: Typographia Antonio Lousada Antunes, 1853.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre Libertin*. Pluriel. Paris: Hachette Littératures, 2000.

ENCARNAÇÃO, P. Balthazar da. *Cidade da Consciencia em cinco discursos pelos cinco sentidos*. Lisboa, 1700.

FIGUEIRA, R.M. SILVADO, R.C.R.T. LEMOS, C. Museu Casa Padre Toledo. Cartilha do Setor Educativo. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d.

FLEXOR, Maria Helena Occhi. *Relisiodade, Sensualidade e Sexualidade. Bahia no Século XVIII*. Lisboa, 1988. Comunicação apresentada no *Colóquio Internacional Sexualidade, Família e Religião na Colonização do Brasil*, 20p.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

GANDRA, Manuel J. Reflexões Em Torno Do Programa Iconográfico-Iconológico Da Igreja Matriz Conceição Do Mato Dentro in *Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé*. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015. Capítulo 4, p. 263-312.

IHGB – Rio de Janeiro. Autos de sequestro em bens do vigário Carlos Corrêa de Toledo e Melo. 1789. [DL 101.3]

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068.

JUTTE, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge, Polity, 2005.

LOTT, Myriam Moura. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Texto apresentado no *VII Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões*, realizado na Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG. 2005.

MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro*

partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador. Bahia. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990

MÉNDEZ, Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006, pp. 147-180.

MIRANDA

MIRANDA Y PAZ, Francisco. *El desengañado*. Toledo, 1663. p. 177.

OLIVEIRA, Tharine Cunha de. *Representações de mulheres na música: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil*. Dissertação de Mestrado PGSS – Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Orientadora Luciane Viana Barros Páscoa. Disponível em <http://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Representacoes-de-mulheres-na-musica-um-estudo-iconografico-da-arte-academica-no-Brasil.pdf>

Acesso em: 13 mai. 2024. CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76.

OLIVEIRA, Miriam Ribeiro Andrade de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ORTIZ, Lorenzo. *Ver, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*. Lyon, 1687.

Palácio Itamaraty. Livro Cinza. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009.

RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, ed. Nicolo Pezzana, 1669.

SANTOS Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes Usos e Significados dos Termos na História da Arte. In XVII Seminário de História da Arte. *Anacronias do Tempo*. Universidade Federal de Pelotas. V. 4 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903>>

SOUZA, Laura de Mello. *O Jardim das Hespérides. Minas e as Visões do Mundo Natural no Século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TANAKA SORRENTINO, Harue. *Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico*. 2012. 2v. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da

Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves* Vol. 2018 (2018) pp. 2-3.

VELOSO, Bethania Reis et alii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et alii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.

VILELLA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010 p. 323-328. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 12 jun. 2024

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os Clérigos e os Livros em Minas Gerais da Segunda Metade do Século XVIII. *Acervo*. Rio de Janeiro. Vol. 8 – n I-II, p. 19-52, jan.-dez, 1985. pp.19-52.