



### Músicos negros no tecido social de Salvador na primeira metade do século XIX

Marcele da Silva Moreira

Mestranda em História Social (PPGH/UFBA)

 <https://orcid.org/0009-0006-6209-7153>

#### RESUMO

Diversos viajantes deixaram suas impressões acerca da musicalidade marcada pela presença de músicos negros na América Portuguesa e, posteriormente, no Império do Brasil. Causava-lhes estranheza os negros tocarem violão, flauta ou clarineta, produzindo sons, no mínimo, ensurdecedores pelas ruas das cidades. Outro conjunto documental, entretanto, aponta que, para além desta presença negra produzindo sonoridade nas ruas, estes homens e seus instrumentos ocupavam outros espaços como os templos católicos fazendo a música “de dentro” da Igreja, garantindo deste modo, a execução virtuosa da música sacra em festas, missas e ritos fúnebres. Assim, a nossa proposta de investigação assenta-se na análise das experiências e dinâmicas sociais experienciadas por estes indivíduos negros, crioulos e pardos (cativos, livres e libertos), que puderam, enquanto músicos, viver do próprio talento. Importa, ainda, compreender de que modo foi possível o exercício do ofício da arte da música nos espaços e lugares em Salvador na primeira metade do Oitocentos.

#### PALAVRAS-CHAVE

Músicos negros; Salvador; Século XIX.



### Introdução

O ilustre Manuel Querino traz valiosas notícias acerca de artistas baianos que estiveram presentes e contribuíram para a escrita das artes na Bahia, não se furtando, é claro, de enumerar os diversos musicistas que constituíram a cena musical da Bahia no oitocentos<sup>1</sup>. O intelectual enumera uma quantidade significativa de homens e mulheres atuantes na música da Bahia ao longo do século XIX, o que provoca em mim diversas inquietações. Quem foram aquelas pessoas e como viveram? Quais subsídios a música proporcionou à vida destas? Em quais lugares da cidade puderam tocar? Essas e tantas outras perguntas fazem parte de um repertório de questionamentos que são disparados em meio a alguns indícios que se apresentam quando aproximo meu olhar para esta temática. Todavia, algumas me instigam no sentido de querer saber sobre a cor dessas pessoas e, se pelo fato de serem detentoras de uma habilidade que as distinguiam no grupo social do qual faziam parte, puderam transitar por entre os demarcados “lugares sociais” da sociedade baiana.

---

<sup>1</sup> QUERINO, Manuel Raimundo. **Artistas Bahianos**. Salvador: Câmara Municipal, 2018, p- 217-298.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

Ademais, me interessa compreender de que modo a atuação com a música esteve presente na vida destas pessoas e quais teriam sido os sentidos e significados destas sonoridades para suas (sobre)vivências. Do mesmo modo como as páginas escritas em preto e branco por Querino, é que percebo o fragmento deste quadro que buscamos compreender. É preciso matizá-lo para poder ter, talvez, uma melhor clareza da paisagem e atmosfera que se apresentava à época. Para tanto, recorrerei ao tempo e suas histórias para poder me apoiar nessa empreitada de recuperar as cores, as vozes, os sons e, sobretudo, as pessoas que viveram e construíram a música da cidade desta Salvador oitocentista.

Começo refletindo então sobre os sons que permeavam a cidade da Bahia no início do século XIX. Um vasto conjunto documental fornece pistas importantes de forma que é possível depreender que as notícias sobre a atmosfera musical são muitas e diversas, com impressões de uma musicalidade pulsante de povos originários, de africanos e europeus que viveram nestas terras promovendo um entrecruzamento de suas culturas musicais. As modinhas, os cantos, os lundus, as feitiçarias, os batuques, os “Te Deuns”<sup>2</sup>, são bons exemplos que marcam essas diversas matrizes musicais que, em alguma medida, se entrelaçaram<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Locução latina que significa “[louvamos-te] a ti, deus”. Primeiras palavras de um hino em honra de Deus, atribuído a Santo Hilário de Poitiers ou a Santo Ambrósio. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/te%20deum>.

<sup>3</sup> CASTAGNA, Paulo. “Música na América Portuguesa”. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p.35-76; TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972; MONTEIRO, Maurício Mário. Apolo e Dionísio na corte do Rio de Janeiro. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos. IIIa. Jornada de Estudios de Histórias de las sensibilidades**. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1947>. Acesso em 10/04/2021



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

De longe, é possível pensar na potência desse “locus”<sup>4</sup> musical permeado por ondas sonoras marcantes que dialogavam de modo multidirecional com os espaços, lugares e viventes das terras brasílicas. Um bom exemplo disto são os relatos de viajantes que estiveram à época na colônia, como Thomas Lindsey que, em sua viagem pela Bahia em 1802, viu passar uma banda de música composta de “pretos retintos”, ensaiados por barbeiros cirurgiões também negros, músicos itinerantes há muito tempo<sup>5</sup>. Já em Vila Rica, Minas Gerais, um “pandemônio ensurdecidor” trouxe um certo incômodo ao austríaco Johann Emmanuel Pohl. Em uma de suas incursões pelo interior do Brasil entre os anos de 1817 e 1821, o viajante relata sua experiência ao presenciar a festa do Espírito Santo:

Essa noite o tumulto alcançou proporções incríveis. Várias hordas de negros desfilavam por todas as ruas e becos, desde às onze até mais tarde, acompanhados pelo estrondo de tamborins e sons de instrumentos descritos (flautas e charamelas<sup>6</sup>). Sua gritaria e a contínua descarga de morteiros e fuzis aumentavam o ruído ensurdecidor. Em todas as casas haviam acendido fogos cujas chamas ascendiam pelo ar. Mais tarde, hordas de mulatos e brancos se somaram à algazarra com seus gritos e sons de instrumentos europeus. O resultado foi um caótico e indescritível pandemônio<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Locução latina que significa lugar, sítio, localidade “lócus”. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/1%C3%B3cus>

<sup>5</sup> SILVA, Alexandra Lima da. “O Saber que se anuncia. O poder da palavra em tempos de escravidão. Rio de Janeiro (1830-1888)”. **Revista Brasileira de História da Educação**, v.18, 2018, p. 10. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v18.2018.e002>. Acesso em 05/05/2021

<sup>6</sup> O Dicionário da Língua Brasileira (1832) designa Charamela como instrumento músico de sopro. Paulo Castagna e Fernando Binder sinalizam que as charamelas foram instrumentos que antecederam os obóes e por eles foram substituídos. PINTO, Luis Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira**. Ouro Preto, 1832; BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. 2006. 135p. São Paulo. p. 8;15; CASTAGNA, 2010, p. 35.

<sup>7</sup> POHL, Johann Emmanuel apud MONTEIRO, Maurício Mário. “Apolo e Dionísio na corte do Rio de Janeiro”. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. IIIa. Jornada de Estudios de Histórias de las sensibilidades. 2006, p.2. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1947>. Acesso em 10/04/2021.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

Consoante estes relatos, as ruas eram tomadas por uma grande algazarra formada por negros tocando tamborins, flautas e charamelas, além de mulatos e brancos, que tocavam instrumentos europeus. Uma algazarra que promovia trocas, partilhas e culturas que se entrecruzavam culminando em uma interinfluência de elementos musicais<sup>8</sup>.

Fazia parte desta harmonização melódica colonial a sonoridade produzida pelos indígenas em seus rituais religiosos acompanhados por canções, danças típicas, e instrumentos feitos de artefatos como ossos, cabaças, sementes, que invariavelmente, causava estranheza aos olhares e ouvidos estrangeiros. Em *Viagem pelo Brasil*, os austríacos Spix e Martius descreviam a dança e o canto dos povos puris assim:

Na mão direita, trazia ele o maracá, a castanhola já mencionada, que eles chamam de *gringerina*, e fazia-a chocalhar, simultaneamente, sapateando ao compasso com o pé direito. Mais caminhando do que dançando, ele movia-se vagaroso, os joelhos curvados e o corpo inclinado para frente, em volta da panela, para a qual voltava continuamente os olhos. A dança,[...] acompanhada com uma cantiga monótona, em voz baixa, e, quando ele batia com o pé, alteava a voz [...]<sup>9</sup>.

Estranheza e sentimentos afins de certo fizeram parte do repertório das impressões dos olhares estrangeiros. Os relatos dos viajantes, invariavelmente, eram marcados por julgamento sobre o “outro” em razão de não conseguirem decodificar seu modo de viver, vez que utilizavam seus próprios códigos culturais. Não à toa, em diversos registros como estes exemplificados, percebe-se descrições de cenas do cotidiano oitocentista desse Brasil “visto de fora”

<sup>8</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada**. 6.ed. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 8.

<sup>9</sup> SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal, Vol. 244-A, 2017, p. 298



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

enquanto pitorescas, bizarras e ridículas. Todavia, ainda que os relatos sejam desta ordem, são preciosíssimos, uma vez que, em certa medida, nos permite acessar alguma dimensão de um cenário sonoro presente nos idos do oitocentos.

Assim, é possível depreender que as sonoridades que permeavam as terras do além-mar eram múltiplas e plurais. Os europeus, ao chegarem nestas terras, trouxeram consigo, necessariamente, suas vivências, suas práticas culturais, seus costumes, sua própria música. Neste lado do Atlântico, buscaram reproduzir e/ou adaptar os costumes musicais europeus às condições culturais inerentes da colônia<sup>10</sup>. De acordo com Paulo Castagna, a chegada destes europeus provocou uma transferência para a colônia de uma musicalidade produzida por músicos profissionais que atuavam nas cortes, nos teatros e nas igrejas, e, por sua vez, imprimiram transformações que se tornaram mais visíveis com a chegada da família real nos anos iniciais do século XIX<sup>11</sup>.

Importante vislumbrar que a música não esteve descolada das transformações políticas, econômicas e sociais ocorridas na colônia portuguesa. À medida que os costumes e os hábitos dos novos e velhos habitantes eram delineados pelas dinâmicas do cotidiano que atravessavam e pautavam o modo de viver destes sujeitos, mudanças estruturais também marcavam esse ambiente musical. Dessa forma, passaram a coexistir musicalidades praticadas por vários povos que, gradativamente, começaram a ser categorizadas e enquadradas a partir de uma concepção ocidentalizada que compartimentou a música passando

---

<sup>10</sup> CASTAGNA, 2010, p. 35-76.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 38; Aldo Leoni reforça que além de pertences, gostos e costumes trazidos em suas malas, os europeus empregaram novas dinâmicas culturais aos viventes do além-mar. Regras de etiqueta, métrica e civilidade, precisavam pautar as sonoridades produzidas de modo a sublinhar a emanção do poder real e divino nas representações religiosas, cívicas e militares. LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII**. 2007. 185p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

a ser classificada em tradicional (as praticadas por indígenas, africanos e europeus habitantes das terras brasileiras antes da chegada da realeza); e profissional (a que veio junto a corte diretamente da Europa)<sup>12</sup>.

Quanto a este aspecto me ponho a refletir sobre os parâmetros que foram utilizados para se chegar a esta segmentação da música e, em alguma medida, na subjugação da música advinda “do outro”. A música que veio da corte, da Europa, seria a música de verdade, a profissional. Já aquela praticada por outros, não europeus, se tornaria somente uma música tradicional “monótona” e “barulhenta”, presente em rituais. A música foi dividida e alocada em lugares distintos que remetem a uma espécie de hierarquização: a profissional, se sobrepondo e sendo mais valorizada do que aquela vista como tradicional dos povos da terra. As indagações que chegam são diversas, mas, uma que me parece ser nevrálgica se refere ao lugar em que a música é posta. De que modo esse “locus” da música reverbera? Como estes demarcadores categorizavam o tipo de música e enquadravam aqueles que faziam e os que a tocavam? Penso que seja crucial ponderar sobre a música e seus delimitadores de espaços, lugares sociais, pessoas e sonoridades. Interpretar esses códigos pode ser um caminho possível para elucidar algumas destas questões.

Assim, trago foco em celebrações que se deram na Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Preliminarmente, pensar nestas estruturas hierarquizadas da Igreja, onde a complexidade de um arcabouço musical estava diretamente relacionada à complexidade do templo religioso, pode apoiar a reflexão acerca das nuances simbólicas exercidas pela música, dentre estas, as que

---

<sup>12</sup> CASTAGNA, 2010, p. 37-40. MONTEIRO, 2006, p. 5.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

conferiam poder e prestígio social. E ao que tudo indica, as festividades em homenagem à Santa Isabel eram um bom exemplo disto.

Escolhida como padroeira da ordem franciscana, Santa Isabel de Portugal era celebrada anualmente no dia 04 de julho<sup>13</sup> e, de certo, a festa da padroeira não poderia passar incólume. A devoção era renovada com fervor e a música era elemento crucial que reforçava o brilhantismo das festividades. A irmandade não poderia se furtar de brindar a sociedade baiana com pompas e suntuosidades festejando solenemente sua padroeira, a “Rainha Santa Isabel de Portugal no seu próprio dia 4 de julho”<sup>14</sup>. Em 1835, a música de dentro ficou a cargo da orquestra regida pelo insigne professor Damião Barbosa de Araújo, tendo sido este responsável pela contratação de músicos da sua confiança, para tocar a música durante “todo o dia a saber Festa e *Te-deum*”, tendo recebido, para tanto, “a importância de 218\$600 reis”<sup>15</sup>. Neste mesmo ano, duas bandas compostas por africanos, igualmente barbeiros e músicos, garantiram a chamada música da porta, sendo uma conduzida pelo mestre Manoel José d’Etre, e outra por André Avelino de Sousa<sup>16</sup>.

Chama a atenção nestes fragmentos festivos a diferença significativa em relação ao valor destinado ao pagamento dos músicos responsáveis pela música.

---

<sup>13</sup> Consoante análise de José Gimenez, a Rainha Isabel foi considerada por sua hagiografia como a santa da paz e da concórdia. Viveu sua vida pautada em uma religiosidade “marcada pela oração, por longos períodos de jejuns e por doação de esmolas aos necessitados”. Após a morte de seu marido, a Rainha se recolheu em um convento e ingressou na ordem terceira franciscana, renunciando a sua nobreza e fortuna em prol de obras de caridade. Ao que tudo indica, seus atos e forma de viver muito se aproximam com as previsões contidas no regimento da Ordem Terceira de São Francisco, justificando, portanto, a escolha da Santa como padroeira da irmandade de leigos. GIMENEZ, José Carlos. “Rainha Santa Isabel: a (re)construção de uma hagiografia”. **Revista Mosaico**, jul./dez., 2013, v. 6, n. 2, p. 195-203. Disponível em: <https://doi.org/10.18224/mos.v6i2.2879>. Acesso em: 15/05/2023.

<sup>14</sup> Transcrição da ata da sessão da mesa diretora da Igreja da Venerável Ordem 3ª da Penitência do N.S.P.S. Francisco de Salvador *apud* Marieta Alves. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia, 1948, p. 227

<sup>15</sup> Transcrição do recibo de pagamento feito a Damião Barbosa de Araújo em 15 de julho de 1835 *apud* Marieta Alves, *Ibid*, p. 232

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 230.





Isto porque, Manuel José d’Etre, mestre da banda de barbeiros, receberia em 1837 a “quantia de trinta mil réis em cobre provenientes da Música de porta que [fez] na festa de Santa Isabel”<sup>17</sup>. Mesmo havendo um lapso temporal de dois anos, é perceptível que os valores recebidos pelos mestres em razão da música executada são indiscutivelmente discrepantes e por isso desperta o interesse em entender a causa de tal diferença. Havia divisões entre a música tocada por aqueles músicos? O que será que os distinguiam? Qual a relevância social da música tocada dentro da igreja e fora dela?

### Uma porta, dois mundos...

A delimitação de dois espaços representada simbolicamente por uma porta me convoca a pensar sobre que tipo de sonoridade era produzida nestes ambientes. Outrossim, nos instiga querer entender quais elementos legitimam o tratamento diferenciado destinado aos músicos, personagens destes episódios. Todavia, se faz importante retroceder um pouco para elucidar com mais clareza alguns outros aspectos a respeito destas delimitações “impostas” à arte da música. Conforme aqui aludido, a música foi categorizada em tradicional, praticada pelos habitantes da terra, e profissional, produzida por músicos habilitados em tal arte. Dentro desta categoria, a música se subdividia em mais dois tipos: a religiosa e a profana. A música religiosa era predominantemente escrita para a igreja católica. Já a profana era escrita para todos os demais eventos não religiosos como festas oficiais, cívicas, reuniões sociais, celebrações, etc<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Recibo de Manuel José d’Etre *apud* Marieta Alves, *Ibid*, p. 225

<sup>18</sup> PACHECO, Alberto José Vieira. “Música profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro”. *Claves*, João Pessoa, n.º 7, p. 23-32, mai/2009 - Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/3149>. Acesso em: 30/03/2023; CASTAGNA, Paulo. 2010, p.40-76.



### A música de dentro

No interior da Igreja era produzida a música profissional destinada a celebrações divinas e tocada por músicos letrados e hábeis no manuseio de partituras, assim como, no trato de instrumentos mais complexos como os órgãos. Essa prática musical religiosa foi predominante e intensa na América Portuguesa até meados do século XIX sendo, portanto, as instituições religiosas católicas, lugar proeminente de oferta de trabalho para aqueles que detinham habilidades na arte da música<sup>19</sup>. A estrutura musical dialogava, de certa forma, com a configuração dos templos religiosos e, por isto, a conformação musical considerada mais complexa se encontrava nas catedrais<sup>20</sup>. Já nas paróquias, a música era mais simplificada e, por vezes, podia contar com a presença de um mestre de capela. No que tange às irmandades e ordens terceiras, a atividade musical religiosa era realizada por conjuntos contratados e, eventualmente, também por um organista igualmente contratado por um tempo determinado<sup>21</sup>. Os músicos, responsáveis por promoverem a ambiência sonora da festividade

---

<sup>19</sup> CASTAGNA, Paulo Augusto. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. v. I. 2000, p. 83-88 Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo. Vale a pena destacar que esta atividade musical esteve estreitamente vinculada à organização da Igreja e suas instituições. De acordo com Castagna, a prática musical revelou características específicas em conventos, mosteiros, igrejas paroquiais, capelas, ordens terceiras, “tendo nestas últimas adotado certa autonomia em relação às igrejas diocesanas e regulares”. Idem, pp. 188

<sup>20</sup> Exemplo disto se torna perceptível ao mirar a composição na catedral de Salvador, onde havia o chantre, que era diretor geral da música; o mestre de capela, que exercia o papel de diretor musical, ensaiador, professor e, por vezes, compositor; além dos capelães, adultos responsáveis pelo canto e que ficavam ao lado do altar; os moços do coro, meninos cantores que cantavam do alto do coro; além do organista, que tocava o órgão da igreja. CASTAGNA, 2010, p. 48

<sup>21</sup> CASTAGNA, Paulo Augusto. 2000, pp 188-189; e “O som na Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX”. In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). **Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte, 2008. p.91-117. Disponível em: <https://archive.org/details/OSomNaCatedralDeMarianaNosSeculosXviiiEXix/page/n3/mode/2up>. Acesso em 29/03/2023.



católica, haveriam de ter habilidades em tocar um instrumento e dele extrair melodias polifônicas, preenchendo o espaço com notas musicais harmônicas<sup>22</sup>.

Uma regência circunscrita aos sinais musicais oriundos de uma pauta delineia um ambiente onde a sonoridade é pensada, proposta e executada com vistas a alcançar uma harmonia pré-determinada. Músicos e instrumentos específicos aliados a escritos em papéis, e que davam o contorno da prática musical dentro da igreja, precisavam ter habilidades em tocar algum instrumento musical, além de saber decodificar e interpretar os sinais e símbolos musicais escritos. Era preciso que estes músicos conhecessem a arte de fazer música pautada nas partituras. Assim sendo, me questiono quais pessoas puderam ter acesso a este tipo de educação e aprendizagem musical nos idos do século XIX na cidade do Salvador e quais os significados que esse aprendizado emprestava àquela sociedade.

### A música de fora

Na vastidão da rua, predominava a música profana. Em contraposição à religiosa, profana era toda a música que não fosse composta para atender aos rituais religiosos da Igreja católica. A música profana, então, era toda aquela escrita para circunstâncias não religiosas como festas cívicas, celebrações urbanas e diversões. Estava presente nas ruas, nos palcos, nos espaços domésticos, etc<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> De acordo com o Dicionário de música a polifonia é execução simultânea de várias notas e melodias- Disponível em: <https://www.meloteca.com/dicionario-de-musica/>. De acordo com Paulo Castagna, para se manter uma prática de música polifônica era necessário um ensino musical mais acurado e complexo, que previa mas também a “música especulativa”, que significava um estudo teórico da arte dos sons. não somente a “música prática”, ou seja, o canto e o manejo dos instrumentos musicais. CASTAGNA, 2010, p. 49

<sup>23</sup> Idem, p. 35-40.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

O fato de haver simbolicamente uma porta que separava os espaços e limitava o lugar de atuação de uma prática musical específica, não significa dizer que a música sacra não ocupasse o espaço da rua, uma vez que as procissões religiosas foram as principais geradoras dessa fluidez e difusão dos sons. A música presente na celebração que ganhava as ruas se revestia de sacralidade e, pensando neste estilo musical marcadamente presente nestes eventos religiosos, é de se questionar se aqueles músicos de dentro também saíam para as ruas a fim de acompanhar as procissões. Seriam os mesmos músicos que, como num ato contínuo, levavam para outro espaço a musicalidade sacra? E sendo estes mesmos músicos, será que geravam a circulação dessa sonoridade circunscrita à parte de dentro utilizando os mesmos instrumentos? É plausível pensar que eles trocassem de instrumentos para poderem dividir o espaço da rua com outros músicos?

A rua era espaço privilegiado onde o sagrado se encontrava com o profano abrindo espaço para a efervescência de uma diversa e extensa escala musical. De acordo com Martha Abreu, as procissões e suas alegorias ganhavam as ruas onde as pessoas, ao externarem sua fé, faziam festa se alegrando com música, dança e fogos de artifício, numa manifestação de uma religiosidade popular<sup>24</sup>, e a festa do Divino Espírito Santo é um bom exemplo do entrecruzamento que ocorria quando as celebrações religiosas ganhavam as ruas. Os festejos, de alta popularidade, costumavam ter grupos fazendo folia circulando pelas ruas das cidades, pedindo doações, anunciando a programação das celebrações, tocando instrumentos, cantando, dançando.

---

<sup>24</sup> ABREU, Martha Campos. “Festas religiosas no Rio de Janeiro”. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 14 (1994), p. 183-203.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

A gravura produzida por Eduard Hildebrandt sobre os “costumes peculiares do Brasil” apresenta alguns detalhes da festa na província do Rio De Janeiro entre os anos de 1846 e 1849, sendo possível uma aproximação do ambiente sonoro daquela festividade:

Nesta cena, homens negros, descalços, em numa formação de banda de música, acompanha um homem branco que vai à frente segurando em uma das mãos um estandarte vermelho, e na outra uma sacola com a qual pedia esmolas para a festa. Os músicos tocam instrumentos idiofônicos (prato), membranofônico (alfaia) e aerofônico (trompete, clarinete e flauta), dando o tom da celebração.

Já na Cidade da Bahia, a festa do Senhor do Bonfim é outro exemplo de notas musicais harmonizadas na pauta na rua. A Devoção ao Bom Jesus do Bonfim é comemorada desde meados dos setecentos nos arrabaldes de Salvador, mas somente no início do século seguinte é que elementos religiosos da cultura africana foram incorporados à festividade católica. Segundo Edilece Couto, esses elementos não se isolam, ao contrário, se complementam. Durante a procissão acompanhada por “banda de música, tambores e bando de mascarados”, os rituais do “banho de cheiro, da lavagem das escadas do templo, findam por ocupar o mesmo espaço”<sup>25</sup>.

A rua era, precipuamente, palco da propagação da música profana, em que pese propiciar a circulação da sonoridade sacra. Entretanto, considero importante refletir nesta ampla espacialidade que engloba tanto espaços públicos, de acesso mais livre, quanto espaços privados, um pouco mais

---

<sup>25</sup> COUTO, Edilece Souza. “Festas Afro-Católicas em Salvador, Bahia, Brasil”. **Revista del CESLA**, No. 18, 2015, pp. 117-142.



restritivos, para compreender a música que preenchia estes ambientes. Quem eram os músicos responsáveis pela produção desta sonoridade?

### Os de dentro e os de fora: músicos na Cidade do Salvador no oitocentos

As fontes apontam que as atividades musicais na Cidade da Bahia nos idos do século XIX foram intensas. Manuel Querino reforça em seus escritos que foram muitos os músicos que fizeram parte deste universo cultural, o que provoca em mim algumas inquietações. Quem foram essas pessoas? Quais destes músicos foram negros? Onde estão as memórias sobre elas? Como é possível perceber as contribuições que fizeram para aquela e esta sociedade? Com fito em compreender a dinâmica e a tessitura sócio-musical desta cidade é que aproximamos nossas análises aos sujeitos e suas relações.

Para iniciar, começo pensando em músicos que atuaram em espaços físicos mais privativos, como teatros, templos religiosos, residências, a exemplo do musicista Damião Barbosa de Araújo. Homem pardo<sup>26</sup>, nascido na Ilha de Itaparica em 1776, filho de Francisco Barbosa de Araújo, ingressou no 1º Regimento de Infantaria de Linha da Cidade da Bahia, onde serviu por mais de 09 anos. Em 1808 sai de Salvador para a Corte acompanhando “Vossa Majestade Real”, assentando praça como soldado músico na Brigada da Real Marinha. Pouco tempo depois, Damião, passa a atuar em orquestras exercendo a “arte da

---

<sup>26</sup> Transcrição do assentamento de óbito de Damião Barbosa de Araújo *apud* Jaime C. Diniz em **Damião Barbosa de Araújo. Memento Baiano para coro e orquestra**. Estudos Baianos. Universidade Federal da Bahia, nº 02, 1970, p.20-21



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

música” para a família real e, posteriormente, ingressa como músico da Real Capela<sup>27</sup>.

Todavia, pelo que consta em requerimento feito em 1820, Damião se vê obrigado a retornar para Salvador, por questões de saúde de sua esposa. Assim, de modo a garantir recursos financeiros mínimos para viver em Salvador porque “não pode subsistir naquela cidade somente dos poucos lucros que ali oferece à sua arte”, solicita a D. João VI uma vaga de guarda da alfândega. Exímio professor e compositor, Damião passa a integrar a mesa Diretora da Irmandade de Santa Cecília em 1830 e sua célebre atuação teve registros nas páginas do Correio Mercantil dos anos de 1839 e 1842. Em anúncios feitos pela Irmandade Santa Cecília ficava claro ao “público e a todos professores de música”, que nas festividades em louvor à Santa Cecília deveriam ser “executadas as matinas do bem conhecido mestre Damião Barbosa”. O renomado músico ocupou o cargo mais alto dentro da hierarquia católica, se tornando mestre de capela da Catedral da Sé.

Outro que também integrou o rol de músicos da cidade foi João Bispo da Igreja. Insigne professor e tocador de pistom, o crioulo natural de Salvador, foi também músico da Capela Imperial no Rio de Janeiro e mestre da Capela da Catedral da Sé. As grandes habilidades musicais, em especial no pistom, garantiram à João da Igreja apresentações em teatros em outras províncias do Império, como Rio de Janeiro e Pernambuco, entre os anos de 1856 e 1860.<sup>28</sup> João

---

<sup>27</sup> Documentos avulsos. Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos, C0853-8.

<sup>28</sup> Agradeço a professora Lisa Earl Castillo informações sobre João Bispo da Igreja assim como pelas fontes gentilmente cedidas e indicadas. No assentamento de casamento de João Bispo da Igreja há declaração de que ele é crioulo natural de Salvador. Arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador. Freguesia da Sé. Livro de Casamento 1838-79; Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1856; Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1859; Diário de Pernambuco, 6 de março de 1860; QUERINO, Manuel. op. cit., p. 253-254



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

Bispo da Igreja, assim como Damião de Araújo, também integrou a irmandade de Santa Cecília. Seu nome consta da relação dos irmãos que fizeram parte da assembleia composta para aprovação do regulamento externo e recapitulação do compromisso da irmandade redigido pela mesa administrativa em 1878<sup>29</sup>. Mesmo ainda sem conseguir acessar outras fontes acerca de João Bispo da Igreja, já pode-se perceber algumas aproximações com seu contemporâneo Damião Barbosa de Araújo. Os excertos das trajetórias destes dois músicos negros denotam uma certa mobilidade destes homens na estrutura hierárquica social marcadamente racializada do século XIX. Por meio do ofício de músico fizeram parte de corporações militares, alcançaram destaque e reconhecimento a ponto de ocuparem o importante cargo de mestre de capela da Catedral da Sé de Salvador, sem terem sido sacerdotes.

Já em relação aos músicos que atuaram em espaços de acesso mais livre como ruas, praças, coretos, é preciso antes trazer aqui um pouco sobre as bandas de música. A chegada da família real demarca a criação do exército nacional e estrutura, formalmente, a banda de música militar<sup>30</sup>. A partir de 1830, corporações da Guarda Nacional e Municipais Permanentes se tornaram responsáveis por disseminar bandas de músicas pelas províncias tornando-se estas fundamentais multiplicadoras de uma música acessível a um grande público, além de mais um lugar para o exercício do ofício de músico<sup>31</sup>. De acordo

---

<sup>29</sup> Regulamento e Compromisso da Virgem Mártir Santa Cecília, 1878. Biblioteca Nacional, Seção obras gerais, V-254,2.7,nº27.

<sup>30</sup> De acordo com o musicólogo Fernando Binder, a Música Marcial da Brigada Real da Marinha, vinda de Portugal, chegaria nas terras brasílicas, e daria origem à Banda dos Fuzileiros Navais e em seguida às bandas para os regimentos de cavalaria e infantaria da corte, em 1810. Ver BINDER, Fernando P. op. cit. p. 8-12; COSTA, Manuela Areias. Música e História: “Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares”. **Revista Tempos Históricos**, vol. 15, p. 240-260, 2011

<sup>31</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 148; COSTA, 2011, p. 248-249. Conforme Maurício Monteiro, as formações musicais militares se tornaram responsáveis por dar continuidade ao cultivo de músicas europeias e ao entrecruzamento com os diversos gêneros dito populares, durante o século XIX. Ver





# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

com José Ramos Tinhorão, com a “valorização das bandas da Primeira Linha e da Guarda Nacional, centenas de músicos de origem popular encontraram a oportunidade de viver de seu talento”<sup>32</sup>.

Estes conjuntos musicais ocuparam sobremaneira estes espaços e, muito provavelmente, os músicos que exerceram a arte da música e puderam “viver do talento” fizeram parte de alguma destas configurações. Mas, para além das bandas militares, outras formações musicais preencheram o ambiente urbano com suas harmonias melódicas. Uma dessas foi a banda de músicos barbeiros<sup>33</sup>, composta por africanos e crioulos (cativos, livres, libertos), que garantiam a alegria dos eventos pelas ruas da cidade. Era muito comum a música de barbeiros acompanhando procissões, pedidos de esmolas, ao som de trompas, clarinetes, pífanos, flautas, caixas, zabumbas, rabeca e rabeção<sup>34</sup>.

---

MONTEIRO, Maurício M. 2006, p 1-17. Para além de uma demanda por músicos para atuação nesses grupos, Inez Gonçalves chama a atenção para análise dos impactos gerados em outros elementos atinentes ao cenário musical que se construía. Com a ampliação desse espaço, aumentou-se também a demanda por instrumentos e instrumentistas, partituras, compositores. Ver GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. **Bandas militares como objeto historiográfico-Banda da polícia do Ceará-1850-1930**. 2017. 483p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. p. 39

<sup>32</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 142

<sup>33</sup> O ofício de barbeiro-sangrador consistia que na arte de sangrar, sarjar, lançar ventosas, e sanguessugas. Esta prática terapêutica, prescrita por médicos, era comumente utilizada na Europa, na América Portuguesa e no Império do Brasil. Praticada por africanos, crioulos; escravizados, libertos e livres, utilizavam rotineiramente a escarificação e a sangria, praticada em veia frontal ou da panturrilha, raramente nas do cotovelo. Ver PIMENTA, Tânia Salgado. “Barbeiros- sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28)”. **História, Ciências, Saúde** (Manguinhos), v. 2, p. 349-72, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000200005>. Acesso em 20/04/2021; JEHA, Silvana. Ganhar a vida. “Uma História do Barbeiro Africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX”. **Revista de História** (São Paulo), n. 176, p. 1-35, a03116, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/114417/122723>. Acesso em: 20/04/2021

<sup>34</sup> PARES, Luis Nicolau. “Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830)”. **Revista Tempo**, vol. 20. 2014. Disponível em: DOI: 10.5533/TEM-1980-542X-2014203607. Acesso em: 30/03/2021. Para saber mais sobre este tipo de banda ver: ALVES, Marieta. “Música de Barbeiros”. **Revista Brasileira de Folclore**, vol. 7, n. 17, 1967, p. 5-13; BRASIL, Hebe Machado. **A música na cidade do Salvador (1549-1900): complemento da história das artes na cidade do Salvador**. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969, p. 88; HORA, Raiza Cristina Canuta da. **Sob os olhos do Bonfim: africanos em suas vivências matrimoniais, familiares e sociabilidades na cidade da Bahia nos séculos XVIII e XIX (1750-1810)**. 2015, 169p. Dissertação de Mestrado. Salvador, FFCH,



É possível encontrar nas fontes, durante boa parte do século XIX, a manutenção de alguns destes homens exercendo a arte de curar e a arte da música. Um desses representantes foi Manoel José d'Etire. Ex-escravizado, aprendeu o ofício de barbeiro, sangrador e regente com seu senhor José Antônio d'Etire, que também ensinou os ofícios a outros escravizados seus, antes da morte chegar. Alforriou 15 e manteve 4 em cativeiro, doados para seu herdeiro, Manoel José d'Etire. Manoel, tornou-se também dono de uma banda de barbeiros, ensinando aos que chegavam os ofícios aprendidos<sup>35</sup>.

Entre 1854 e 1855, percebo ele ainda anunciava o serviço da banda de música de barbeiros no mesmo local, o que denota uma certa estabilidade na prática do ofício<sup>36</sup>. Nos anos subsequentes, quem passou a oferecer os serviços da banda foram: Olavo d'Etire (1858), filho de Manoel José d'Etire e de Clara Maria de Mendes; e Floripes d'Etire (1860-1863), ex-escravizado de Olavo, ambos na mesma localidade, na rua das Grades de Ferro<sup>37</sup>.

No tocante a estes homens, o que me chama particular atenção é o fato de eles terem desempenhado concomitantemente os ofícios de barbeiros e músicos, além de terem ensinado estas artes para os seus, promovendo com isto uma

---

Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23405>. Acesso em 01/07/2022; Zephyr L. Frank . **Dutra's Word: Wealth and Family in nineteenth century Rio de Janeiro**, University of New Mexico Press, 2004 e JEHA, 2017, p.1-35

<sup>35</sup> Manuel Jose d'Etire foi analisado por João José Reis e Luís Nicolau Parés. Além de músico, Manoel d'Étère foi dono de banda, além de emprestar dinheiro a juros para escravizados comprarem suas alforrias. Também atuava na liderança da Sociedade Protetora dos Desvalidos. Ver REIS, João José. **Domingos Pereira Sodré: um sacerdote africano. Escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 232; 402; PARES, 2014, p. 22-23.

<sup>36</sup> Almanak administrativo, mercantil e industrial da Bahia. 1854; 1855. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706825/309>; <http://memoria.bn.br/DocReader/706825/685> Acesso em: 10/04/2021

<sup>37</sup> Almanak administrativo, mercantil e industrial da Bahia. 1858; 1860; 1863; Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706825/1544>; <http://memoria.bn.br/DocReader/706825/2561>; <http://memoria.bn.br/DocReader/706825/3623>; Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), Judiciário, Inventário de Olavo d'Etire, estante 5, caixa 1969, maço 2441, 1859



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

espécie de estratégia de resistência não somente individuais, mas também coletivas<sup>38</sup>. Estratégias estas que, muito provavelmente, os apoiaram a sobreviver numa sociedade profundamente marcada por ditames raciais, tencionando resistir fosse vivendo, fosse negociando pela liberdade, fosse acumulando bens materiais que os permitiam figurar em um outro lugar social, distinto daquele que aos negros era designado<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> MAMIGONIAN, B. G. “Do que o preto mina é capaz: etnia e resistência entre africanos livres”. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 24, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i24.20996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20996>. Acesso em: 05/07/2022.

<sup>39</sup> ALBUQUERQUE, 2009, p. 31-44; ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro e SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição**. (Coleção História Ilustrada): São Paulo, Editora Unicamp: 2021.



### Considerações finais

As sonoridades produzidas pelas tensões e conflitos presentes no tecido social são diversas, múltiplas e plurais. As canções compostas por melodias que buscam encontrar suas próprias harmonias estarão, de certo, atravessadas pelos compassos e descompassos arranjados pelas estratégias de vida e sobrevivência. Diante deste panorama preliminar é possível perceber um cenário musical da Salvador oitocentista intrigante e efervescente. O desafio concentra-se então, em conseguir compreender as tessituras das macro e micro estruturas das relações sociais, econômicas, musicais e culturais. Não à toa, serão necessárias análises, interpretações a partir de diversas lentes que possibilitem a compreensão sobre as pessoas negras que viveram nesse contexto, sobre como aprenderam a tocar um instrumento e em que medida o exercício do ofício de músico foi acionado como estratégia individual e/ou coletiva para sobrevivência na Salvador oitocentista. Considerando as diversas matizes de cor, será possível pensar no trânsito destes sujeitos por todos os lugares do “fazer musical”? E as mulheres, estariam também presentes nesta conjuntura ritmada?

A busca por respostas pode delinear caminhos possíveis a seguir de modo a revelar sonoridades históricas produzidas por arranjos melódicos até então inaudíveis. A trilha pode permitir vislumbrar sobre como a música foi utilizada por músicos negros como estratégia de sobrevivência e mobilidade social. Os caminhos perseguidos podem ser capazes de iluminar histórias de homens e mulheres de cor que atuaram como compositores, intérpretes, musicistas, que para além de resistirem, contribuíram para a formação da música de um lugar.



### Referências bibliográficas:

ABREU, Martha Campos. “Festas religiosas no Rio de Janeiro”. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 14 (1994), p. 183-203.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição**. (Coleção História Ilustrada). São Paulo: Editora Unicamp, 2021.

ALVES, Marieta. “Música de Barbeiros”. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 7, n. 17 (1967), p. 5-13.

ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3º da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 135f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BRASIL, Hebe Machado. **A música na cidade do Salvador (1549-1900): complemento da história das artes na cidade do Salvador**. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969.

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

CASTAGNA, Paulo Augusto. “O som da Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX”. In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). **Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África**. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte, 2008.

COUTO, Edilece Souza. “Festas afro-católicas em Salvador, Bahia, Brasil”. *Revista del CESLA*, n. 18, 2015.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

DINIZ, Jaime C. Damião Barbosa de Araújo. Memento Baiano para coro e orquestra. **Estudos Baianos**, Universidade Federal da Bahia, n. 2, 1970, p. 20-21.

HORA, Raiza Cristina Canuta da. **Sob os olhos do Bonfim: africanos em suas vivências matrimoniais, familiares e sociabilidade na cidade da Bahia nos séculos XVIII e XIX (1750-1810)**. 169f. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

JEHA, Silvana. “Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antônio José Dultra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX”. **Revista de História** (São Paulo), n. 176, 2017, p. 1-35.

FRANK, Zephyr L. **Dutra’s World: wealth and Family in nineteenth century Rio de Janeiro**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

GIMENEZ, José Carlos. “Rainha Santa Isabel: a (re)construção de uma hagiografia”. **Revista Mosaico**, v. 6, n. 2, 2013, p. 195-203.

GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. **Bandas militares como objeto historiográfico – Banda da polícia do Ceará, 1850-1930**. 438f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII**. 185f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MAMIGONIAN, B. G. “Do que o preto mina é capaz: etnia e resistência entre africanos livres”. **Afro-Ásia**, n. 24, 2000.

MONTEIRO, Maurício Mário. “Apolo e Dionísio na corte do Rio de Janeiro. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**. III Jornada de Estudios de Historias de las Sensibilidades, 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira. “Música profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro”. **Claves** (João Pessoa), 2009, p. 23-32.

PARES, Luís Nicolau. “Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770-1830)”. **Revista Tempo**, v. 20, 2014.



# Revista de História

## Universidade Federal da Bahia

PIMENTA, Tânia Salgado. “Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28)”. **História, Ciências, Saúde** (Manguinhos), v. 2, 1998, p. 349-372.

QUERINO, Manuel Raimundo. **Artistas Bahianos**. Salvador: Câmara Municipal, 2018.

QUERINO, Manuel Raimundo. **Bahia de outrora: vultos e fatos populares**. Bahia: Econômica, 2016.

REIS, João José. **Domingos Pereira Sodré: um sacerdote africano. Escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Alexandra Lima da. “O saber que anuncia. O poder da palavra em tempos de escravidão. Rio de Janeiro (1830-1888)”. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 18, 2018.

SOTUYO, Paulo. Damião Barbosa de Araújo: de músico militar a mestre de capela. **ANPPOM**, Décimo Quinto Congresso, 2005.

SOTUYO, Pablo. **Damião Barbosa de Araújo (1778-1856): novas achegas biográficas e musicais**. Salvador: EDUFBA, FGM, 2007.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991.