

A FLAUTA DOCE NA ESPANHA, PORTUGAL E SUAS COLÔNIAS NOS SÉCS. XVI E XVII

*David Lasocki*¹
(Indiana University)
david@davidlasocki.com

*Giulia da Rocha Tettamanti*²
(IA-UNICAMP)
tettamanti.giulia@gmail.com

*Patricia Michelini Aguilar*³
(EM-UFRJ)
patriciamichelini@musica.ufrj.br

RESUMO

Este artigo reúne as falas dos pesquisadores David Lasocki, Giulia Tettamanti e Patricia Michelini na mesa redonda intitulada “A Flauta Doce na Espanha, Portugal e suas Colônias nos sécs. XVI e XVII”, ocorrida no VI Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da EMBAP, que contou com a mediação da Profa. Dra. Lucia Carpena. Os relatos compreendem parte do conteúdo que integrará um livro sobre o tema, em fase de redação, com previsão de lançamento para 2022. Em seu relato, o Prof. David Lasocki apresenta menções à flauta doce e o contexto de sua inserção em algumas cidades de Portugal e Espanha, entre 1500-1680. O relato da Profa. Patricia Michelini tem como foco o uso da música e da flauta doce pelos jesuítas em missão no Brasil no processo de evangelização dos indígenas, sobretudo das crianças indígenas, ocorrida desde 1551 até o início do século XVII. A Profa. Giulia Tettamanti destaca algumas ocasiões nas quais a flauta doce foi utilizada no Brasil no mesmo período, bem como repertórios e formações instrumentais citadas. A pesquisa dos três autores teve como base documentos históricos, tais como cartas e relatos de padres provinciais, visitantes e viajantes, no caso do Brasil, e inventários, registros de contratações, pagamentos de músicos e aquisições de instrumentos em igrejas e catedrais, no caso da Espanha e Portugal.

Palavras-chave: Flauta doce; Jesuítas; Espanha; Portugal; Colônias.

¹ Professor Emérito da *Indiana University* (EUA).

² Doutoranda em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

³ Professora Adjunta de Flauta Doce da Escola de Música da UFRJ.

INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre a presença e prática da flauta doce na Espanha, Portugal e suas colônias nos séculos XVI e XVII vem se intensificando nas duas últimas décadas, sobretudo por pesquisadores oriundos dos países que constituem o foco de interesse da investigação. Podemos destacar os trabalhos de Aguilar (2017), Carrapa (2010), Estudante (2007), Holler (2006; 2014), López Suero (2021), Monteiro (2010), Rondón (2006/2008) e Ruiz Jiménez (2007), ressaltando que nem todos os textos têm a flauta doce como tema principal, mas apresentam referências consistentes sobre o instrumento.

A grande quantidade de informações oriundas destes trabalhos chamou a atenção do professor e pesquisador anglo-americano David Lasocki, cujas publicações são referenciais para a comunidade de flauta doce internacional. Ao ser convidado para escrever um livro sobre o instrumento pela *Yale University Press*⁴, David aprofundou a pesquisa sobre o tema, entrando em contato com alguns dos autores e encontrando várias menções à flauta doce nesses países. Porém, observou que não haveria espaço suficiente para incluir todo este material em um livro não muito extenso sobre a história geral da flauta doce, como era o livro da Yale.

A essa altura ele já estava em contato com a pesquisadora e flautista Giulia Tettamanti para a realização de outros projetos em parceria, uma vez que ele próprio detém uma editora que publica livros, partituras e textos diversos sobre a flauta doce, chamada *Instant Harmony*⁵. Giulia, por sua vez, indicou a tese de Patricia Michelini Aguilar como uma referência sobre a presença da flauta doce no período colonial brasileiro. Desta rede de contatos, conversas e iniciativas surgiu a ideia da realização de um livro específico sobre a flauta doce na Espanha, em Portugal e suas colônias nos séculos XVI e XVII⁶.

O livro está em fase de redação e deve ser lançado em 2022 pela *Instant Harmony*. Será trilingue, com texto em inglês, português e espanhol, e contará com a contribuição dos autores David Lasocki, Giulia Tettamanti e Patricia Michelini Aguilar. A tradução para o espanhol será feita pela flautista peruana Luciana Castillo Lizarraga. Certamente o livro será uma contribuição importante para a bibliografia do instrumento, sendo, assim esperamos, de interesse de todos aqueles que querem conhecer melhor a história da flauta doce.

⁴ David Lasocki and Robert Ehrlich with Nikolaj Tarasov. *The Recorder*. Yale Musical Instrument Series. London & New Haven: Yale University Press, lançamento previsto para 2022.

⁵ Conheça a editora e as publicações acessando [aqui](#).

⁶ David Lasocki, Giulia Tettamanti and Patricia Michelini Aguilar. *The Recorder in Spain, Portugal, and their colonies in the sixteenth and seventeenth centuries*. Portland, Oregon: Instant Harmony, lançamento previsto para 2022.

Durante o VI Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da EMBAP, os três autores estiveram reunidos em uma mesa redonda, mediada pela Profa. Dra. Lucia Carpena. Os textos que se seguem são referentes às suas falas, antecipando alguns dos resultados de suas pesquisas que serão publicados no futuro livro.

1. A FLAUTA DOCE NA ESPANHA, PORTUGAL E COLÔNIAS ESPANHOLAS – SÉCS. XVI e XVII

David Lasocki

Traduzido por Giulia Tettamanti

Alguns dos aspectos mais notáveis da história da flauta doce só vieram à tona recentemente. A tese de doutorado defendida por Aguilar (2017) e pesquisas recentes feitas por Lasocki e Tettamanti demonstram que nos séculos XVI e XVII, na Espanha, em Portugal e em suas respectivas colônias, a flauta doce foi mais importante do que em qualquer outro lugar do mundo, com exceção apenas da Veneza de Silvestro Ganassi. Se é verdade que, como escreveu Reinhard Goebel (1992, p. 5), a flauta doce teve uma importância marginal na história musical, como aquelas fatias de pepino em conserva que servem apenas para decorar a salada de batatas, podemos afirmar que na Península Ibérica e suas colônias ela foi definitivamente parte integral da salada.

Sabemos muito pouco sobre a participação da flauta doce na música sacra europeia durante o século XVI. No entanto, após nossas recentes pesquisas, sabemos muito sobre a flauta doce nas instituições religiosas da Espanha e Portugal. Esse desenvolvimento pôde acontecer nesses países devido a uma perspectiva articulada tardiamente pelo padre Martín de la Vera em seu livro *Instrucción de eclesiásticos* (1630, p. 195-96 apud Watkins, 2009, p. 57): “e porque as flautas, as charamelas e os *crumhorns* podem ser imitados pelo órgão é permitido utilizá-los para acompanhar a polifonia sacra”.

A partir de 1526, começando por Sevilha, menestréis assalariados passaram a ser contratados pelas catedrais ibéricas e a partir de 1532, começando por Toledo, os menestréis passaram a também tocar conjuntos de flautas doces, o que está documentado em nada menos do que vinte e quatro catedrais espanholas, grandes e pequenas, além de sete outras instituições religiosas, incluindo mosteiros e conventos.

Inventários e registros de aquisições mostram que os *consorts* (conjuntos) geralmente eram constituídos por quatro flautas doces, provavelmente nos tamanhos alto, duas tenores e baixo; mas há também relatos de *consorts* maiores com até oito ou doze flautas doces, incluindo

sopranos. Tais *consorts*, algumas vezes vinham com uma dulciana ou sacabuxa, confirmando o que Praetorius disse em seu tratado (1619, III, p. 158): que para a parte do baixo de um *consort* de flautas doces, uma dulciana, uma sacabuxa ou uma viola da gamba poderiam ser utilizadas no lugar de uma flauta doce grande.

Nada menos do que seis dos *consorts* comprados foram feitos pelos Bassanos na Inglaterra. João Gonçalves, tocador de charamelas da Sé de Braga em 1532, também foi pago para fazer flautas doces e charamelas. Na década de 1550, um menestrel real espanhol chamado Gaspar de Camargo comprou ferramentas para um construtor local chamado Peri Juan e conseguiu uma licença para cortar madeira nas florestas espanholas. Bartolomé de Selma, construtor de instrumentos de sopro da Capela Real de Madrid, falecido em 1616, deixou ferramentas e suprimentos para a construção de flautas doces.

Na música sacra espanhola, as flautas doces foram geralmente utilizadas durante as celebrações do Ofício Divino, especialmente nas Vésperas e nas Completas, embora também encontramos o seu uso na Missa. As festividades de Natal e Corpus Christi são citadas duas vezes cada uma. Às vezes, as flautas doces tocavam em *fabordón* (falsobordão) em situações de *alternatim*. Havia práticas semelhantes, mas não idênticas nas colônias.

Flautas doces e flautistas foram exportados pelos espanhóis e portugueses como parte da colonização e cristianização forçada das Américas e de outros lugares. Ao longo do que hoje é a América do Sul, América Central e sul da América do Norte, bem como em lugares isolados na África e na Ásia, os missionários descobriram que os povos nativos adoravam música e prontamente aprendiam a cantar e compor polifonia ocidental e a tocá-la em instrumentos ocidentais, em especial a flauta doce. O instrumento foi ensinado em escolas, empregado na liturgia e em festas seculares e, nas colônias espanholas, construído pelos próprios índios.

No zelo por cristianizar os “pagãos”, os espanhóis e portugueses escravizaram, exploraram, expulsaram e exterminaram milhões de pessoas, utilizando a flauta doce como instrumento de conversão. Da perspectiva dos colonizados, as culturas antigas foram atacadas por estrangeiros com armamento superior, seus próprios instrumentos e música foram amplamente suprimidos e substituídos, e sua habilidade musical foi usada contra eles em sua própria queda. Em suma, a flauta doce foi cooptada na imposição das culturas europeias. É importante lembrar que os relatos, aparentemente tão doces, são todos da perspectiva dos colonizadores.

Os primeiros relatos das colônias espanholas, escritos um pouco antes daqueles do Brasil, vêm de Tlaxcala, Nova Espanha (atual México) em 1538-39, onde flautas doces foram utilizadas em procissões e celebrações ao ar livre, bem como em cerimônias do Ofício Divino.

Em Quito, no Equador, monges franciscanos construíram uma escola, onde o padre Jodoco Rique, de nome original Joos de Rijcke, natural de Mechelen na Bélgica, ensinava instrumentos de sopro – incluindo a flauta doce – polifonia e cantochão. Ele escreveu em 1556 que os índios eram “sumamente ingeniosos, aprenden fácilmente las letras, el canto, a tocar las flautas y otros instrumentos semejantes”. Em pouco tempo, o instrumento passou a ser também ensinado pelos índios.

As flautas doces e outros instrumentos ocidentais se tornaram tão populares por volta de 1556, na Cidade do México, que o arcebispo dominicano local tentou restringir o uso de flautas doces e charamelas em festividades sacras. Mas, em vez disso, a proliferação de músicos índios continuou, e temos vários relatos de flautas doces participando de música vocal, tanto sacra quanto secular. Juan de Torquemada resumiu em 1615 o processo de europeização dos instrumentos musicais no território da Nova Espanha:

Los primeros Instrumentos de Musica, que hicieron y usaron, fueron Flautas: luego, Chirimias: despues, Orlos; y trás ellas, Cornetas, y Baxones.... Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los Reinos de la Christiandad (fuera de las Indias) no ai tanta copia de Flautas, Chirimias, Sacabuches, Trompetas, Orlos, Atabales, como en solo este Reino de la Nueva España.

2. O USO DA MÚSICA E DA FLAUTA DOCE NAS MISSÕES JESUÍTAS DO BRASIL – SÉCS. XVI E XVII

Patricia Michelini Aguilar

A Companhia de Jesus, ordem religiosa fundada por Ignacio de Loyola (1491-1556), notabilizou-se por enviar missionários às colônias portuguesas e espanholas desde que foi reconhecida oficialmente, em 1540. Embora a Companhia tivesse como principal objetivo a evangelização e a educação dos indígenas, a ação dos padres jesuítas nas colônias interessava também à coroa portuguesa, na pessoa do Rei Dom João III (1502-1557). Paes enumera dois aspectos que possivelmente influenciaram a decisão do monarca em apoiar as missões jesuítas na América:

Um deles estaria relacionado ao fato de que a Companhia de Jesus simbolizava, em meados do século XVI, o sentimento de participação atuante da Igreja junto à sociedade, na satisfação da necessidade humana de integração a um grupo, uma unidade que atendia, ainda que parcialmente, aos anseios de sociedades em processos de mudança. [...] O outro, tudo leva a crer, refere-se à conciliação, aparentemente paradoxal, entre conservadorismo e humanismo que, em grande medida, também caracterizou o reinado de D. João III. (PAES, 2008, p.114)

Desde o princípio, os jesuítas cuidaram de registrar suas atividades missionárias cotidianas nas colônias americanas⁷ por meio de cartas gerais, cartas anuais (relatórios anuais ou com maior espaço de tempo enviados às autoridades da sede da Cia de Jesus pelos padres nas colônias), relatos (crônicas sobre os estabelecimentos e atividades missionárias), catálogos das casas e colégios (com as listas dos padres e irmãos, suas avaliações e tarefas desempenhadas e a descrição das atividades econômicas), instruções e regulamentos, constituindo um imenso patrimônio que é uma das principais fontes de pesquisa daqueles interessados em estudar as interações entre europeus e nativos ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII⁸. Nestes registros encontram-se várias menções ao uso da música.

Com a expulsão dos jesuítas nas Américas portuguesa e espanhola, respectivamente em 1759 e 1767, praticamente todo o inventário musical das colônias foi destruído. Exceção à regra são alguns conjuntos de partituras preservados nas missões de Chiquitos (1691- 1767) e na de Moxos (ou *Mojos*, 1681-1767), todas elas situadas na atual Bolívia⁹. Do que se conhece hoje, este conteúdo representa o que de mais refinado, em termos de repertório musical europeu, foi desenvolvido nas Américas. Naturalmente, foi o primeiro a despertar a curiosidade de pesquisadores, que se empenharam em restaurar as partituras e reconstituir os ambientes em que a música era realizada.

A falta de partituras, instrumentos e material iconográfico inviabilizou esta mesma abordagem no que se refere à música desenvolvida em outros locais de estabelecimento da Companhia de Jesus nas Américas, sobretudo em períodos anteriores. Os relatos jesuítas são praticamente a única fonte de pesquisa, o que torna a reconstituição das atividades musicais do século XVI e início do XVII um imenso desafio.

Em sua pesquisa de doutorado, Marcos Holler reuniu extensa documentação histórica que faz referência ao uso da música pelos jesuítas no Brasil, desde a chegada dos primeiros missionários em 1549, até a expulsão da ordem, em 1749. Holler pesquisou em acervos no Brasil, Portugal e Itália. A partir desta coletânea, foi possível selecionar e analisar aqueles que continham informações sobre o uso de flautas. O resultado desta pesquisa pode ser verificado nas 49 referências da *Tabela-resumo de citações de flautas em documentos jesuítas da américa portuguesa*¹⁰, parte constante de minha tese de doutorado, que serve de base para o presente artigo.

⁷ Também nas colônias asiáticas e africanas.

⁸ Ver Holler, 2006, p.10-14.

⁹ Para saber mais, visite o site do [Festival Misiones de Chiquitos](#), evento internacional dedicado à música renascentista e barroca americana.

¹⁰ Ver Aguilar, 2017, p.193-205.

Um dos grandes diferenciais da ordem jesuíta em relação às outras era o investimento e a atenção dada à educação formal. Nos primeiros anos de atuação no Brasil, os jesuítas preocuparam-se em formar escolas de educação elementar, as chamadas casas de ler e escrever. Coube ao padre Manoel da Nóbrega a tarefa de organizar o ensino nestas instituições, futuros colégios. As casas eram destinadas aos filhos de brancos com indígenas, aos filhos de caciques e às crianças órfãs que vinham de Lisboa para ajudar os padres na catequização (NUNES, 2008, p.6). Nelas, ensinava-se a ler e escrever através da doutrina; a partir de 1553, lemos nos relatos que os meninos também aprendiam a cantar e tocar flautas.

O ensino da doutrina aos índios nas missões jesuítas brasileiras era realizado fundamentalmente por intérpretes, os chamados *línguas*, que não tinham formação adequada em teologia e retórica. Muitos destes intérpretes eram crianças indígenas recém educadas, que pouco haviam assimilado o conteúdo dos textos devotos. Percebendo o potencial da música como aliada à ação pedagógica e à conversão cristã, os padres e irmãos não tardaram a ensiná-la aos meninos indígenas. A música era utilizada inicialmente como um atrativo para a doutrina, especialmente para chamar as crianças indígenas para a catequese. Num outro momento, a realização do repertório da doutrina cantado em uníssono funcionava como um reforço para a memorização dos textos. Além de aprenderem com mais facilidade, através das crianças chegava-se mais rapidamente aos adultos, menos tolerantes à presença dos europeus.

Para que pudessem fazer da música um instrumento de aproximação e catequização em terras brasileiras, os jesuítas precisaram flexibilizar suas próprias regras, já que o ensino de música pelos padres não era bem visto pela ordem. As primeiras diretrizes da Companhia de Jesus¹¹ determinavam que os padres se concentrassem integralmente na catequização dos índios. A opção pelo uso da música foi, certamente, uma estratégia adotada pelos missionários e justificada às instâncias superiores como um recurso eficaz para o cumprimento do objetivo primordial da ordem, a catequização dos índios.

O repertório praticado pelos meninos incluía orações cantadas, ladainhas (cantadas em procissões), laudas, cantigas e hinos, como *Te Deum* e *Salve Regina*¹². O aprendizado se dava oralmente, por repetição e memorização. Tal metodologia não se restringia às colônias. Nos colégios europeus também se encontram evidências do uso de diálogos e aprendizado de canções de memória, como explica Orden, sobre o ensino da doutrina na França:

¹¹ Os primeiros documentos que regulamentaram a Companhia de Jesus foram a *Prima Societatis IESU Instituti Summa* (1539), a *Formula Instituti Societatis IESU* (incorporada com revisões a bulas papais de 1540 e 1550) e as *Constituições da Companhia de Jesus* (publicada primeiramente em 1558).

¹² Mais detalhes sobre o repertório estão na próxima seção deste artigo.

Muito [do repertório devoto], se não todo ele, poderia ser aprendido oralmente em aulas que operavam usando a metodologia de diálogos típica da catequese: perguntas sucintas, respostas memorizadas e instrução oral. Assim como as respostas cantadas na missa, que todas as crianças deveriam aprender, essas canções parecem ter sido projetadas para ser ensinadas e cantadas de memória¹³. (ORDEN, 2006, p.232-233)

As práticas musicais adotadas pelos jesuítas, tanto a de promover a assimilação da doutrina por imitação e repetição quanto a de adaptar e flexibilizar as regras da Companhia para a realidade local, enquadram-se em um *modus operandi* dos inicianos identificado por Paes como o de persuasão e prudência:

Percebe-se aí que o ponto central era o princípio da persuasão – amplamente empregado na própria atividade missionária dos jesuítas – ou práticas de justificação inseridas no “modo de proceder” jesuítico, que requeriam, necessariamente, a operacionalização da prudência, tanto da parte dos que davam as ordens quanto daqueles que as recebiam. A chamada arte da casuística, ensinada no curso de estudos de casos de consciência, integrado à estrutura organizacional da Companhia, constituía-se como um método complexo de treinamento dos irmãos na virtude da prudência, englobando o estudo da retórica e da persuasão, assentado em uma ética de procedimentos cujo objetivo era dotar os irmãos de um caráter virtuoso. (PAES, 2008, p.127)

Podemos entender o ensino das flautas aos meninos indígenas também como uma maneira de persuadi-los à doutrina cristã. A flauta era uma espécie de “isca” para as crianças. Além disso, o repertório da doutrina, quando realizado por flautas, funcionava como um trunfo para a disciplina e organização dos curumins, impressionando até mesmo os padres visitantes, que viam naquela manifestação a esperança de êxito da atividade missionária.

As flautas são identificadas nos relatos jesuítas por diversas nomenclaturas¹⁴:

- *Frautas* ou *Flautas*, sempre no plural: em textos em português, são especificamente mencionadas até meados do século XVII (REF. 41). No século XVIII, elas aparecem em descrições de épocas anteriores, como no relato que narra as ações do Pe.Vieira (REF. 45), ou nos inventários. Dependendo do contexto, a flauta pode ser identificada como um instrumento europeu ou indígena. Entendemos que o termo se refere a flautas doces em uma ou mais das seguintes situações: quando são associadas ao canto de órgão (polifonia); ensinadas aos meninos pelos jesuítas; tocadas pelos indígenas em contextos religiosos.

¹³ “Much if not all of this might have been learnt by ear in classes that operated using the dialogic methods typical of catechistic teaching: succinct questions, memorised responses and oral instruction. Like the sung responses at Mass that all children were expected to learn, these songs seem designed to be taught by rote and sung from memory.”

¹⁴ As referências indicadas são as da *Tabela-resumo de citações de flautas em documentos jesuítas da América portuguesa*, disponível em Aguilar, 2017, p.193-205.

- *Fistula* (no plural, *Fistulae*): aparece nos relatos em latim. Traduzido como “cano” ou “tubo”, seu uso é equivalente ao termo *frauta* nos relatos em português.

- *Tibia* (no plural, *Tibiae*): este nome latino pode ser traduzido como “flauta” ou “charamela”. Nos relatos do séc. XVI sua menção aparece em contextos similares aos da *fistula*, indicando um possível sinônimo para flauta. A partir do séc. XVII, quando nos relatos as flautas aparecem em conjunto com charamelas, a identificação do instrumento fica mais difícil de precisar.

- *Gaita/Gaitinha*: o termo aparece em contextos de festas, banquetes e momentos de entretenimento, nunca em ambientes religiosos. Quando associada ao tambor (REF. 2, 16, 49), provavelmente indica a flauta de três furos (ou flauta de tamborileiro).

- *Pífaro/Pífano*: ambos os termos aparecem em um relato de 1584 (REF. 16). Devido ao contexto militar, parecem indicar o traverso.

Nos relatos pesquisados é possível identificar o nome de um único professor de flauta: Padre Antonio Rodrigues. Nascido em Lisboa em 1516, foi primeiramente soldado em expedições na Argentina e Paraguai. Ingressou na Companhia de Jesus em 1553 e logo acompanhou Manoel da Nóbrega na fundação da Aldeia de Piratininga (SP) e em outras aldeias do sul e da Bahia. Dominando a língua nativa, tornou-se o primeiro Mestre-Escola em Piratininga. Era reconhecido como ótimo cantor e flautista. Ordenou-se padre em 1562.

Muito embora a Companhia de Jesus tenha chegado à América espanhola depois de chegar ao Brasil, sabemos da passagem anterior do Pe. Antonio Rodrigues por Assunção e Buenos Aires, como soldado. Teria havido uma abordagem da flauta pelos indígenas destas regiões, pelas mãos do Pe. Rodrigues, anterior à registrada no Brasil? E, nesse caso, qual teria sido o repertório, uma vez que não estava atrelado à Companhia de Jesus?

Essa hipótese requer maior pesquisa e aprofundamento. O que podemos afirmar no momento é que os procedimentos para a implementação da catequese por Nóbrega no Brasil serviram de modelo para as missões posteriores. A análise dos relatos jesuítas no Brasil em cruzamento com documentos históricos oriundos da América espanhola tem revelado padrões adotados pelos missionários no que se refere ao uso da música, por meio do canto e da flauta, como instrumento de catequização dos indígenas. Mais precisamente, das crianças indígenas. Elas foram o público alvo no processo de conversão e evangelização, primeiramente no Brasil (a partir de 1549), depois no Vice-Reino do Peru (1567) e, finalmente, no Vice-Reino do Paraguai (1607).

3. A FLAUTA DOCE NO BRASIL NOS SÉCULOS XVI E XVII: USOS, REPERTÓRIO E CONJUNTOS

Giulia Tettamanti

Das muitas citações¹⁵ que temos sobre o uso da flauta doce pelos jesuítas aqui no Brasil, entre os anos de 1551 e 1672, podemos observar que o tipo mais comum de cerimônia litúrgica na qual o instrumento aparece consiste, na verdade, em uma sequência de procissão e missa solene, adotada em diversas festas e celebrações importantes. Muitas vezes estas cerimônias eram antecedidas ou sucedidas pela celebração de uma ou mais horas do Ofício Divino, normalmente, Vésperas ou Completas. A missa solene normalmente era cantada com polifonia e instrumentos, como é possível observar na primeira citação que temos a respeito do uso da flauta doce em 1551, dois anos após a chegada dos jesuítas na Bahia. Em uma carta enviada em 1552 aos padres da Companhia de Jesus em Coimbra, o irmão Diogo Jácome escreveu:

Quanto ao demais de que vos desejo fazer sabedores pera louvor de N. Senhor, hé da nossa igreja, que já está a cerqua acabada, e da primeira missa que nella se disse, que foi dia da mesma vocação que foi dia de Jesu [1o de janeiro de 1551], a qual foy com toda a muziqua de canto d'orguão e frautas, como se lá [em Coimbra] podera fazer [REF. 1].

É muito interessante notar que, embora o relato possa ter sido um pouco amplificado, há uma comparação entre as práticas das duas cidades e não podemos deixar de lembrar que Coimbra, sede de um dos maiores centros musicais dos séculos XVI e XVII, o Mosteiro de Santa Cruz, gozava de uma excelente reputação neste assunto.

A flauta doce, ou *frauta*, como é mencionada nos textos, aparece frequentemente tocada em *consorts*¹⁶ nas seguintes cerimônias sacras: 1) dias santos e/ou festas do padroeiro de cada vila e aldeia; 2) ofícios e missas da Semana Santa; 3) procissões e missas com recepção e/ou exposição de relíquias; 4) celebrações do dia de Reis (6 de janeiro); 5) recepções de um padre provincial ou um padre visitante nas diversas aldeias, neste caso, o padre aproveitava para batizar e casar muitas pessoas ao mesmo tempo durante a missa; 6) vésperas e missa de pontifical (com a presença do bispo); 7) missas inaugurais e bênçãos de igrejas recém construídas. Nos relatos também encontramos o instrumento em: 1) súplicas, nas quais se pedia clemência em emergências climáticas ou apenas para pedir perdão dos pecados e praticar a

¹⁵ Todo o material aqui referenciado encontra-se disponível em Aguilar (2017) p. 205-249. Para facilitar a localização das citações utilizarei a mesma numeração (por exemplo: "REF. 1") empregada pela autora.

¹⁶ O instrumento sempre é referido no plural dentro do contexto litúrgico.

autoflagelação; 2) no dia da pregação das “doutrinas”, isto é, das lições rezadas todos os domingos nos colégios jesuítas, ocasião na qual os professores e alunos saíam às ruas para atrair as pessoas para a igreja; 3) todos os sábados, quando cantava-se o *Salve Regina*, costume também relatado em outras colônias portuguesas e espanholas e 4) todas as sextas-feiras da quaresma, quando ladainhas eram cantadas.

Visualizar flautas doces dentro da igreja parece tarefa fácil quando levamos em consideração as ocasiões e os relatos da prática musical espanhola e portuguesa. Flautas doces são a princípio mais fáceis de ensinar, mais baratas e mais portáteis do que um órgão, mesmo sendo portativo, e, portanto, uma opção muito boa que possibilitava a execução de polifonia já nos primeiros anos da presença jesuítica aqui no país. Os relatos também mostram que as *frautas* foram muito utilizadas em procissões, o que é intrigante, uma vez que o instrumento não funciona muito bem em ambientes externos. Do mesmo modo, quase todas as citações em contextos não litúrgicos vêm de celebrações ao ar livre.

Há diversos relatos sobre recepções feitas pelos índios a padres provinciais e visitantes, nas quais ofereceram refeições e festas ao ar livre com presença de música e *frautas* para entretenimento. Nestes casos, já é um pouco mais difícil de determinar se são realmente flautas doces, flautas indígenas, ou qualquer outro tipo de flauta, principalmente porque o instrumento é muitas vezes citado sozinho e não em *consort*, como acontece nas ocasiões litúrgicas. No entanto, algumas expressões, como “à sua maneira” [isto é, à maneira dos índios] e “da maneira ou estilo português”, nos auxiliam nesta tarefa, como podemos ver no exemplo (REF. 26, 1610) a seguir: “Ao lado deste rio [Reritiba] fica uma aldeia de gentios, da qual estamos encarregados, e terá cerca de três mil almas, onde nos fizeram mil festas por mar e por terra, ora à sua maneira, ora à maneira portuguesa.” Neste tipo de recepção também encontramos com frequência a flauta de três furos, ou flauta de tamborileiro, ligada principalmente à representação de diálogos com cantos pastorais.

Quanto às cerimônias realizadas nos colégios jesuítas, temos três citações nas quais a música das *frautas* foi solicitada. A primeira delas foi durante a primeira Lâurea Magistral concedida no país em 1578, como podemos ver no relato a seguir (REF. 12):

Neste ano, porém, com a retomada dos estudos, como carecíamos de professores de filosofia, dois professores domésticos e três externos foram agraciados com a lâurea magistral, não sem grande pompa em nosso templo. Essa solenidade tão importante, até então inédita no Brasil, foi honrada com a presença do ilustríssimo Governador desta província, do Reverendíssimo Bispo e de muitos outros luminares da cidade. Eles comprovaram-se em ouvir os discursos que se proferiram, os epigramas que se recitaram, o concerto musical de flautas e o som da viola.

Mais tarde, em uma citação de 1607, ficamos sabendo que esta prática acabou se estabelecendo, pelo menos no Colégio da Bahia:

e após isto se recolhem os meninos, para a escola cada hum a sua instancia huns a ler outros a cantar cantocham e canto dorgão, e outros a tanger frutas e charamelas para oficiarem as missas em dias de festas, e ornarem as prosições, na aldea e na cidade, e em outros autos publicos, como quando se examinão na sala, os estudantes do curso para bachareis, e lesençeados, e quando tomão os grãos.

E por último, vale a pena mencionar a primeira recepção da missão do Padre Cristóvão Gouveia pelas diversas partes do Brasil, sobre a qual produziu-se um longo e interessantíssimo relato (REF. 16). Quando chegaram a Salvador em 1583, trazendo como relíquia uma das cabeça das onze mil virgens, uma procissão foi realizada carregando esta e outras relíquias da Sé até o Colégio da Bahia e, a seguir, houve uma grande cerimônia solene no pátio do Colégio, que encontrava-se muito bem ornamentado com tapeçarias e a presença de todos os alunos.

Com relação ao repertório, uma vez que a flauta doce parece ter sido utilizada na maioria das vezes para tocar polifonia em missas solenes, procissões e horas do Ofício Divino, poderíamos incluir no repertório do instrumento, embora não tenham sido explicitamente citadas, todas as peças normalmente cantadas nessas ocasiões, como por exemplo, as partes da missa, salmos e responsórios. Muitas das citações parece indicar que a flauta doce estava associada a algum tipo de prática de *alternatim*, isto é, ao se cantar textos litúrgicos com muitos versos em cantochão, era comum fazer algum tipo de instrumentação alternada, principalmente em ocasiões solenes, como vimos no material da Espanha. Por exemplo, de acordo com os relatos, poderia haver uma alternância entre polifonia cantada e flauta doce (em falsobordão ou polifonia composta), cada um executando um verso; ou então, uma alternância entre cantochão, polifonia cantada e flautas doces; polifonia cantada, cravo e flautas doces; canto, cravo, cordas dedilhadas e flautas doces, etc.

Diferentemente das colônias espanholas, aqui no Brasil não há menção, nos séculos XVI e XVII, a composições específicas, livros de polifonia ou compositores; não sabemos se o que aqui foi tocado era trazido de Portugal em papel e depois ensinado oralmente aos meninos, se os meninos índios sabiam ler música ou se algum dos padres e/ou meninos mais habilidosos compuseram música polifônica para ser tocada. Também é possível que eles soubessem improvisar algum tipo de polifonia simples, como o falsobordão já mencionado.

Mesmo assim, podemos evidenciar a partir das citações a presença do instrumento na performance de alguns gêneros específicos, tais como: 1) salmos: tocados em procissões, recepções de padres, missas e súplicas – incluindo os que eram tocados nas vésperas, embora

não tenhamos nenhuma citação sobre isso; 2) motetos: tocados geralmente durante as missas; 3) ladainhas: tocadas principalmente em procissões, bênçãos e nos ofícios da sexta-feira da quaresma; 4) cantigas; 5) hinos: mencionados junto a salmos, além da tradição portuguesa de se cantar o *Salve Regina* todos os sábados.

Os primeiros instrumentos mencionados junto à flauta doce foram a gaita – que neste contexto parece ter sido um dos nomes da flauta de três furos – e alguns instrumentos de percussão, nêspers, triângulos, pandeiros e chocalhos, como aparecem na carta de Diego Tupinambá ao Padre Pedro Domenéch em Lisboa (REF. 2, 1552), na qual pede-se que enviem alguns instrumentos musicais e instrumentistas para ajudar os padres a conquistar os índios através da música. A partir daí, notamos que nos relatos do século XVI as referências se concentram basicamente em conjuntos formados por flautas doces, órgão (mais raro), cravo, violas [i.e. cordas dedilhadas], alguns instrumentos de percussão [chocalhos, pandeiros e tambores], pífaros e flauta de três furos com tambor. Outros instrumentos comuns na Europa no século XVI, são mencionados apenas no século XVII: as charamelas aparecem pela primeira vez em 1602, e em conjunto com as flautas doces em 1607 (REF. 25, BA); trombetas [*buccinantes*] em 1611 (REF. 27, PE); dulciana [baixão] e sacabuxa em 1614 (REF. 29, BA); harpa em 1615 (REF. 33, MA). Um relato muito interessante encontra-se no livro de Simão de Vasconcelos (REF. 39, 1672) sobre a vida do Padre José de Anchieta (1534 - 1597) que, por ter sido escrito quase um século depois do período de vida do Pe. Anchieta, descreveu anacronicamente instrumentos do século XVII: “charamelas, frautas, trombetas, baixões, cornetas, & fagotes.”

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Patricia Michelini. **A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970**. 2017. 258 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2017.

CARRAPA, José Luís. **A Flauta na Prática Instrumental Ibérica do séc. XVI: o caso português**. 2010. 102 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2010.

ESTUDANTE, Paulo. **Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique: XVIe-XVIIe siècles**. 2007. 668 p. Tese (Doutorado em História da Música/ Doutorado em Musicologia). École Doctorale V – Concepts et Langages, Université de Paris IV Sorbonne / Departamento de Música – Universidade de Évora, Paris / Évora, 2007.

GOEBEL, Reinhard. Notas de programa para o **Tage Alter Musik** em Stadttheater Rüsselsheim, Rüsselsheim am Main, 1992.

HOLLER, Marcos Tadeu. A documentação jesuítica do século XVI: uma possibilidade de integração entre a musicologia histórica do Brasil e dos países da América espanhola. In: IV Simpósio de Musicologia. 2014. Núcleo de Estudos Musicológicos da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. **Anais...**, Pirenópolis (GO), 2014, p. 65-71.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis**: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. 949 p., 2 v. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LÓPEZ SUERO, Ana. **The Network of Musicians in Valladolid, 1550–1650**: Training, Companies, Livelihoods, and Related Crafts and Trades. 2021. 373 p. Tese (Doutorado em Música). Universidad de Valladolid, Valladolid, 2021.

MONTEIRO, Maria Isabel Lopes. **Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português**. 2010. 145 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. Educação jesuítica na Bahia colonial: colégio urbano, internato em seminário, noviciado. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, Natal, 16 a 19 set. 2008. **Mneme – Revista de Humanidades da UFRN**. Caicó (RN), v.9, n. 24, set/out. 2008.

PAES, Maria Paula Dias Couto. Entre a conversão e a conquista: Reflexões sobre o modus operandi dos jesuítas e sua adequação ao processo colonizador na América Portuguesa do século XVI. **Cadernos de História**, v. 10, n. 13, p. 112-130, 13 dez. 2008.

ORDEN, Kate van. Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France. **Early Music History**, Cambridge, v. 25, pp. 209-256, 2006.

PRAETORIUS, Michael. **Syntagma musicum**. Tomus Tertius. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619.

RONDÓN, Victor. Catequesis indígena cantada y ópera colegial : dos géneros musicales en la evangelización jesuita en Chile colonial. In: O'MALLEY, John; BAILEY, Galvin Alexander; HARRIS, Stephen J; KENNEDY, Frank (eds.). **The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773**. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2006, pp. 498-512.

RONDÓN, Victor; VERA, Alejandro. A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: Prescripciones y prácticas musicorituales en el área surandina colonial. *In: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Fall-Winter, 2008, Vol. 29, No. 2. University of Texas Press, 2008. p.190-231.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. **La Librería de Canto de Órgano**: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

WATKINS, Timothy D. Performance Issues in Early Colonial Mexican Polyphony: A Critical Examination of Some Colonial Accounts. *In: WATKINS, Timothy (ed.), Performance Practice: Issues and Approaches*. Ann Arbor: Steglein, 2009. p. 45-58