

“Bailes”, Danças e Contradanças nas narrativas dos rituais públicos: alteridades nas representações musicais e coreográficas ao longo do século XVIII

“Bailes”, Dances and Contredances in the narratives of public rituals: alterities in musical and choreographic representations during the 18th century

CRISTINA FERNANDES

Universidade NOVA de Lisboa, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

cristina.fernandes@fcsih.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-8776-9204>

Texto recebido em / Text submitted on: 08/05/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 02/12/2025



Resumo. Circunscrito ao século XVIII e ao espaço luso-brasileiro, este estudo centra-se nas práticas musicais e coreográficas presentes nos rituais do império português e no modo como estas representaram e incorporaram o “outro”. Analisam-se as principais tipologias de danças e “bailes” (modalidade de “teatro breve” que incluía partes cantadas e coreográficas) referidas nas narrativas dos rituais, considerando duas categorias principais: as celebrações do Santíssimo Sacramento e as festas reais. Em que medida elementos distintivos das diferentes etnias se manifestavam igualmente nos planos sonoro e coreográfico? Até que ponto eram incorporadas danças indígenas nos rituais ou se recriava uma imagem idealizada destas? Que afinidades teriam as contradanças e minuets (de matriz europeia) dançadas no Brasil com as que eram praticadas em Lisboa? Estas e outras questões conduzem uma investigação que procura identificar persistências e mudanças ao longo do tempo. Demonstra-se que a representação do “exótico”, a partir do olhar europeu, persistia de forma mais codificada a nível visual, enquanto as danças e a respetiva música configuraram múltiplas variantes num complexo mosaico de interações culturais.

Palavras-chave. Danças, Música, Alteridades, Império Português, Práticas Festivas.

Abstract. Circumscribed to the 18th century and the Luso-Brazilian space, this study focuses on the musical and choreographic practices present in rituals of the Portuguese empire and the way in which they represented and incorporated the “other”. The main types of dances and “bailes” (a type of short plays [“teatro breve”] that included sung parts and dances) mentioned in the narratives of the rituals are analysed considering two main categories: the celebrations of the Blessed Sacrament and royal festivals. To what extent were distinctive elements of different ethnic groups equally manifested in the musical and choreographic aspects? In what way were indigenous dances incorporated into rituals or was an idealized image of them recreated? What similarities would the contredances and minuets (of European origin) danced in Brazil have with those practiced in Lisbon? These and other questions lead to an investigation that also seeks to identify per-

sistence and changes over time. It is demonstrated that the representation of the “exotic”, from a European perspective, persisted in a more codified form at the visual level, while the dances and their respective music configured multiple variants in a complex mosaic of cultural interactions.

Keywords. Dances, Music, Alterities, Portuguese Empire, Festive Practices.

Introdução

Em conjunto com a dimensão visual, as artes performativas eram componentes essenciais dos rituais públicos do império português e consequentemente das narrativas que os pretendiam representar e perpetuar na memória. O seu forte poder de comunicação e persuasão, central nos eventos festivos, emerge igualmente dos discursos que remetem para alteridades étnicas, religiosas, sociais, políticas e culturais. Circunscrito ao século XVIII e ao espaço luso-brasileiro, este estudo centra-se nas práticas musicais e coreográficas presentes nos rituais e no modo como estas representaram e incorporaram o “outro”. Analisam-se nesta perspetiva as principais categorias de danças e “bailes” (modalidade de teatro breve que incluía partes cantadas e dançadas) referidas nas descrições dos rituais a propósito de cortejos, procissões, celebrações relativas à família real como aclamações, nascimentos e casamentos e outros eventos festivos. Sendo impossível fazer uma abordagem exaustiva, recorre-se a uma seleção de exemplos representativos dos dois lados do Atlântico.

Apesar da escassez de partituras e de descrições detalhadas de danças ligadas a situações concretas, os relatos impressos fornecem indícios que podem ser cruzados com outras fontes e permitem levantar novas hipóteses. Em que medida particularidades consideradas distintivas das diferentes etnias na indumentária, nas temáticas e nos gestos tinham um equivalente ao nível sonoro e coreográfico? Até que ponto eram incorporadas e assimiladas práticas musicais e danças das populações indígenas no intuito de as controlar ou se construía e recriava uma imagem idealizada ou estereotipada destas? Que repertórios e fórmulas coreográficas eram partilhados por diferentes cidades e territórios e como se foram transformando em função de outros contextos culturais? O que distinguia, por exemplo, uma “dança dos pretos” executada no Rio de Janeiro, em Lisboa ou em Braga? Que afinidades teriam as contra-danças e minuets mencionados a propósito de rituais públicos no Brasil com os praticados na Europa e nos salões e assembleias de Lisboa? Estas e outras questões conduzem uma investigação que procura também identificar persistências e mudanças ao longo do século XVIII.

O estudo da dança e da música no âmbito dos rituais públicos constitui um ambicioso desafio, não só pelas lacunas de informação, mas também por exigir uma abordagem multidisciplinar¹. Se nos domínios da história e da antropologia, as particularidades técnicas ligadas às linguagens musical e coreográfica e à sua performance ultrapassam o âmbito destas disciplinas, no caso dos estudos especializados na história da música e da dança, esta temática não foi ainda suficientemente aprofundada. Por um lado, a musicologia histórica incidiu durante muito tempo sobre os repertórios eruditos a partir de fontes musicais escritas, não obstante a crescente orientação no sentido de abordar a “música como performance” (COOK 2003); por outro, a etnomusicologia, mais familiarizada com as práticas de transmissão oral, assenta tradicionalmente no trabalho de campo, sendo as perspetivas históricas complementares. Vários investigadores têm procurado articular os diferentes campos, mas constituem mais a exceção do que a regra². Partindo de uma base historiográfica de matriz musicológica, com incidência nas artes performativas, as indagações e reflexões apresentadas procuram cruzar olhares para melhor compreender os usos, particularidades e transformações das práticas musicais e coreográficas associadas à representação de alteridades nas narrativas dos rituais, assim como apontar pistas para investigações futuras.

A partir de uma ampla variedade de exemplos, na sua maioria extraídos de relatos impressos, examinam-se formas e usos das danças e das músicas que lhes teriam servido de suporte, considerando duas categorias principais: as festividades do Santíssimo Sacramento e as festas reais. Numa terceira secção, vestígios da música das danças em fontes escritas complementam a reflexão através de um olhar mais específico sobre repertórios que fornecem pistas sobre as sonoridades do passado. Demonstra-se que a representação do “exótico”, a partir do olhar europeu, persistia de forma mais codificada e sistemática no plano visual do que nas sonoridades musicais e nas práticas coreográficas, as quais configuraram diversas variantes num intrincado mosaico de interações culturais. Tal não significava que não apresentassem marcas identitárias, nem que não fossem objecto de iniciativas de controlo, mas a sua natureza imaterial e transitória potenciava a mutabilidade em função de diferentes estímulos e contextos. Como tal, foram permeáveis a progressivas tentativas de europeização ao longo do século XVIII, ainda que de diferentes modos nas distintas localidades de Portugal e do Brasil.

¹ A necessidade de conjugar múltiplas áreas do conhecimento emerge de obras fundamentais como, por exemplo, os volumes dedicados à festa na América Portuguesa (KANTOR e JANCSÓ 2001). No entanto, nem sempre se verifica uma abordagem interdisciplinar dentro do mesmo tópico ou estudo de caso.

² Alguns exemplos dessa articulação serão referidos ou citados ao longo do artigo.

1. Procissões e Triunfos: as danças nas festividades do Santíssimo Sacramento

Sugestivo espelho do poder civil e eclesiástico e de toda a sociedade, tanto na metrópole como nas colónias, as procissões do Corpo de Deus e outras procissões, celebrativas de Santos da Igreja Católica, que recorriam ao imaginário do “triumfo” da Roma imperial como metáfora do triunfo do Cristianismo, constituíam uma das situações mais emblemáticas da presença da dança nos rituais do império português³. Relatos, regulamentos e outros documentos dão conta do monumental aparato, que incluía o desfile de autoridades eclesiásticas, das autoridades locais, das irmandades e confrarias, das corporações e mes-teres (por danças), de diversas etnias (por danças ou bailes teatralizados como as judengas, ciganas, mouriscas ou o “Baile dos Pretos”), em conjunto com elementos alegóricos e símbolos católicos. A música e a dança eram elementos distintivos da imagem do “outro”, constando das narrativas dos rituais dos dois impérios ibéricos desde o século XV. A alteridade encenada evidenciava ao mesmo tempo uma evangelização bem sucedida e a subordinação⁴.

Herdados dos séculos anteriores, os principais elementos relacionados com as danças inseridas em rituais religiosos continuavam presentes nos inícios de setecentos. Por exemplo, as festas que o arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Telles (1644-1728), consagrou ao Santíssimo Sacramento, em maio de 1714, são descritas como um evento de grande impacto sonoro e coreográfico. O cortejo era liderado por doze gaitas de foles, doze tambores, seis caixas de guerra e seis clarins (PACHECO 1714: 9), cuja atuação servia de preâmbulo a uma série de danças recorrente neste tipo de rituais, não obstante algumas variantes.

Do desfile faziam parte a “Dança das Ciganas bravas”, bailando “ao som apressado de um tambor” com a função de desimpedir o terreiro; a Dança dos Capelos, por homens “bem vestidos”, acompanhados pela gaita de foles; a Dança dos Pandalunga, formada por doze mulheres com máscaras pretas e o seu guia; a Dança do Ponto “ao som de muitos instrumentos”; o Baile dos Tártaros e Turcos, composto por 24 figuras e dois generais, “com quantidade de instrumentos e ricas vozes”, “clarins e caixas de guerra”; a Dança dos Romeiros, com

³ A procissão do Corpo de Deus tem sido alvo de numerosos estudos. Não cabendo aqui fazer um elenco exaustivo, veja-se, entre outros, a síntese elaborada por SANTOS 2004 e o mais recente estudo da mesma autora SANTOS 2024.

⁴ Conforme defende Carolyn Dean em relação à festa do Corpo de Deus, tal como era realizada em Cusco após a conquista espanhola (DEAN 1999: 39) – um ângulo de análise igualmente pertinente quando abordamos rituais análogos na América portuguesa. A inclusão de danças nativas na procissão era uma tentativa de exercer controlo sobre a cultura performativa andina (DEAN 1999: 53).

treze figuras (seis de homens, seis de mulheres e um guia), “bailando à francesa”; o “Bayle dos Negros”, com treze figuras, incluindo o seu “Rei e Rainha ao costume da Etiópia” e vários instrumentos “de boca e de mão”; a Dança das Sa-loias, executada por doze mulheres “com todo o garbo ao som de instrumentos e admiráveis vozes”; e o “Bayle da valerosa Judith”, no qual participavam treze Damas que acompanhavam a protagonista cantando. A segunda parte do relato, escrita em verso, complementa as descrições anteriores ao mesmo tempo que põe em evidência preconceitos no que diz respeito à representação das ciganas, dos tártaros e turcos e da “Corte do Rei Congo”:

(p. 50, estrofe 28):

Era a primeira a dança das Ciganas,
A que chamam as Bravas por divisa,
Que baylão con tal rayva deshumanas,
Que poem largo o caminho, e a baliza;
Correndo e saltando muito ufanas,
Política invenção, que atemoriza
A plebe, que se aparta com despejo,
Por dar mayor terreiro ao festejo.

(p. 51, estrofe 31):

De Tartaros, & Turcos se avizinhão
Dous troços que com bárbara ousadia,
Em tendas de campanha, que caminhão,
Se investião com bellica porfia;
Na renhida batalha se entretinhão
Sem declinar a louca valentia,
Que qualquer desta barbara canalha
Parecendo Soldado, era muralha.

(p. 52, estrofe 33):

Passava El-Rey de Congo; e Rainha
Em hum vistoso carro triunfante...
E com quantos vassallos elle tinha,
Hia a Corte das damas roçagante,
Na musica, & no bayle se entretinha
O gosto, que pasmava de ignorante,
Em ver tal melodia em gente fea,
Com toque de Arion, voz de Serea.

A incorporação do “outro” nos rituais e nos discursos que estes suscitavam, seja como representação teatral, seja através da participação de grupos de origem não europeia, revela com frequência visões depreciativas e subalternidade, estereótipos e preconceitos raciais. Nas estrofes citadas, as ciganas são apelidadas de “desumanas”, os turcos e tártaros como “bárbara canalha” e os reis do Congo de “gente fea”, não obstante a admiração causada pela sua música e baile. Estas atuações nem sempre cabiam às etnias representadas. Nalgumas festas, em localidades de Portugal, eram interpretadas por brancos mascarados, como as doze mulheres “com máscaras pretas” que executaram a Dança dos Pandalunga em Braga. O respetivo folheto (PACHECO 1714) é ilustrativo das tipologias que constam da maioria dos relatos: ciganas, turcos (no sentido de islâmicos, muçulmanos ou mouros) e negros, podendo surgir outras distinções, como os pardos ou mulatos, associadas às respetivas confrarias e irmandades, principalmente no Brasil.

Os estudos sobre as festas do Santíssimo Sacramento e, em particular, sobre a procissão do Corpo de Deus, tanto no plano da história política e cultural, como da antropologia ou da história de arte, dão conta de significativas mudanças ao longo do século XVIII no que diz respeito às tentativas de abolição das danças e das componentes profanas (TEDIM 2000: 219-225; SANTOS 2022: 123-143). Estas restrições não ocorrem em simultâneo nas diferentes cidades da monarquia portuguesa e nem sempre foram consensuais. Em Lisboa, as danças que faziam parte da procissão do Corpo de Deus desde a Idade Média foram suprimidas por D. João V após a elevação da Capela Real ao estatuto de Patriarcal em 1716, em concordância com um programa pautado pelos modelos cerimoniais e artísticos romanos, como forma de afirmação da monarquia lusitana face à Santa Sé e às outras Coroas europeias⁵. O rei quis dotar a procissão de um projeto iconográfico grandioso e alterou o seu percurso a partir de 1719, passando este a ter início na Patriarcal do Paço da Ribeira. Modificou-se também a sua sonoridade devido à ausência dos tipos de música que serviam de suporte às danças e se destacavam pela diversidade de timbres instrumentais e por padrões rítmicos característicos. Do mesmo modo que os traços multiculturais – ainda que idealizados, estilizados ou satirizados – que emergiam das personagens e da multiplicidade linguística dos vilancicos foram suprimidos da Capela Real na sequência da elevação a Patriarcal, também as danças foram eliminadas da procissão do Corpo de Deus pouco tempo depois. Em Lisboa, esta passou a ter uma imagem sonora

⁵ Da carta que o Secretário de Estado, Diogo Mendonça Corte Real, enviou ao Senado da Câmara de Lisboa em 12 de Maio de 1717 consta, entre outras ordens de D. João V, que “não vão na procissão tourinhas, gigantes, serpe [...] nem dança alguma” (*apud* TEDIM 2000: 219).

marcada pelas melodias de cantochão e pela austeridade da polifonia sacra de influência romana (ALVARENGA 2011; FERNANDES 2021), prática que se estendeu a outras procissões. “A Solfa Italiana /fazia aquella pompa Vaticana/quasi, quasi Divina,/ou por ser estrangeira, ou peregrina”, escrevia Fr. António de Santa Catarina (1729: 33) a propósito da procissão que celebrou em 1727 a canonização de São João da Cruz.

No Porto, por deliberação da Câmara Municipal, os artesãos passaram em 1734 a ter de pagar pelos toldos ao longo do percurso em vez das danças (SANTOS 2022: 129). Esta decisão não foi pacífica e nos anos seguintes surgiram petições para restabelecer as danças e “invenções” em várias localidades (SANTOS 2022: 131). Segundo as *Memórias* do desembargador Inácio José Peixoto (ADB, Ms. 857), também D. José de Bragança (1703-1756), arcebispo de Braga a partir de 1739, “proibiu as festas de dança no Corpo de Deus” e introduziu na Sé “música a canto de órgão [polifonia] e tirou os instrumentos”, o que denota medidas similares às do seu meio-irmão, D. João V^o. Regras que pretendiam impor “solenidade” e “*decorum*” estenderam-se também a cidades do Brasil como o Rio de Janeiro e Salvador (SANTOS 2022: 139).

Apesar destas e doutras tentativas de controlo, as danças e os episódios teatralizados prevaleceram noutras festas da monarquia em Lisboa e noutras localidades, com especial brilho no norte de Portugal (em cidades como Braga, Porto, Vila Real, Guimarães ou Penafiel), assim como no Brasil. Poucos anos antes das imposições do arcebispo de Braga, relatos impressos relativos aos Triunfos do Santíssimo Sacramento (*Breve extracto* 1731; *Prologetica notícia* 1733) transmitem um alinhamento de danças semelhante ao que consta da relação de 1714, apesar de algumas variantes. Não consta a Dança dos Pandalunga, mas surgem as Danças dos Galegos e a das Mulatas da Bahia. O “Bayle dos Negros” é designado por “Folia Preta” e desaparece o “Bayle da valerosa Judith”, mas são referidos outros de temática mitológica, histórica ou religiosa.

No *Breve Extracto do Augustissimo Triunfo que a Augusta Braga prepara em obséquio do Santíssimo Sacramento* (1731) faz-se referência às danças das Ciganas, dos Pajens – que “o vulgo chama dos Escarramanados ou dos Pataratas” e que evocava a “uma grande Personagem e seus pages graciosos” –, dos Romeiros, do Ponto e dos Turcos e a “bayles” como o “dos Negros”, o “dos Gigantes” e o “Bayle, deduzido da Fábula do Luzido Apolo e clara Latona” (*Breve extracto* 1731, 4-5, 12-13). O relato fornece alguns indícios coreográficos e musicais. Assim, a “Dança dos Turcos” era composta por oito

⁶ O arcebispo D. José de Bragança era filho bastardo do rei D. Pedro II.

figuras vestidas “à turquesca” em contraposição com “outros tantos Christãos vestidos à Soldadesca”. Cada grupo tinha o seu imperador e dramatizava-se uma batalha, ao som de “Caixas, Clarins, e Pífaros”, da qual os Turcos saíam perdedores e eram feitos prisioneiros. Tratava-se, portanto, de uma versão da “Mourisca”, uma das mais recorrentes representações performativas da imagem islâmica nas cerimónias de corte e nas festas públicas da época moderna, com equivalentes em danças praticadas em vários países: “Morris dance” (Inglaterra), “Moresca” (Espanha e Itália) e “Moriskentanz” (países germânicos) (REGA CASTRO e FRANCO LLOPIS 2021: 33-39).

Referências à mourisca como dança de espadas que coloca em oposição dois grupos, disfarçados de mouros e cristãos, e se conclui com a vitória destes últimos, podem encontrar-se em Portugal desde o século XV, tanto em crónicas alusivas às festas reais como na procissão do Corpo de Deus, interpretadas por grupos ligados às corporações profissionais. O “mourisco” era retratado como uma figura cômica, hostil ou de assimilação. Trata-se de um género de surpreendente longevidade, já que distintas formas de mouriscas são ainda hoje praticadas por comunidades de Portugal e do Brasil (ALGE 2012). Também no domínio musical, agrupamentos designados por “música mourisca” são mencionados até aos inícios do século XIX em relatos impressos relativos a cerimónias da monarquia portuguesa (FERNANDES 2022: 122-124, 129-130).

No folheto de 1731, a “Folia Preta” correspondia à secção intitulada “Bayle dos Negros”, sendo comparável a um pequeno libreto dramático-musical. O texto procura imitar ou recriar línguas africanas, tal como sucedia nos vilancicos “de negro”⁷ e em peças teatrais, nas quais a personagem do negro africano foi popularizada por meio de linguagem paródica (BELO 2016: 157-161). Logo no início são identificadas as personagens (“Rey, Rainha, Seis negros, Quatro negras, Dois títeres”) e o “Acompanhamento, e Músicos Instrumentos da mesma nação”. A primeira didascália refere um “vistoso Carro ou Carroça”, puxada por leões e decorada com pássaros exuberantes, onde iam sentados o rei e a rainha “debaixo de hum pavilhão ou guardasol de penas”, sustentado por “hum Negro vestido à Ethiopeza” (*Breve extracto* 1731: 5). Esta indicação recorda as aguarelas que Carlos Julião [Carlo Giuliani] pintou no Rio de Janeiro nos finais do século XVIII (Figs. 1 e 2) e apresenta semelhanças quer com a pompa real africana do início da época moderna, registada pelos missionários italianos no reino do Congo, para onde os portugueses tinham levado o Cristianismo no final do século XV, quer com a eleição de reis por

⁷ As componentes sociolinguísticas dos vilancicos “de negro” têm sido estudadas por LOPES 2012.

comunidades africanas escravizadas. Conhecidas no Brasil como “coroações dos reis do Congo” (VALERIO 2020: 51)⁸, estas recriações foram incorporadas nos rituais públicos do império português sob a forma de representações dançadas, encenadas pelas irmandades de negros e mulatos.



Fig. 1. Carlos Julião, Coroação de um Rei negro. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, C.I.2.8. Disponível em: http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=22584



Fig. 2. Carlos Julião, Cortejo da Rainha Negra. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, C.I.2.8. Disponível em: <https://bdln.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/16219>

⁸ Ver também REILY 2001: 4-30; SOUSA 2002; e FROMONT 2013: 187-188.

Dos dois lados do Atlântico podemos encontrar este tipo de manifestações, com maior ou menor grau de permeabilidade a influências de diferentes culturas. Nas pinturas de Julião, as vestimentas luxuosas, o manto, o ceptro e a coroa evidenciam a assimilação de elementos das cortes europeias, enquanto o guarda-sol se assemelha aos que aparecem em imagens de dignitários africanos. Ainda que isoladas do restante contexto e dos espaços da festa, estas representações ilustram igualmente o uso de instrumentos europeus (como a trompa, o trompete, a flauta ou a viola) e africanos (como a marimba e o guiro). Também os relatos de Braga pressupõem o uso de instrumentos europeus (“Acompanhamento”) e africanos (“Instrumentos da mesma nação”) e aludem a categorias da música europeia na estrutura do “Bayle dos Negros”, como “sonada”, “recitados” [recitativos], árias e minuetos (“minuete en sorfa”/Minuete em solfa).

Apesar de poderem ser dramatizadas, as danças eram números isolados, enquanto os “bailes” – no contexto das relações festivas analisadas – têm pontos de contacto com a dança teatral, já que incluem personagens e um breve argumento. Muitos “bailes” eram cantados, à semelhança de alguns géneros músico-teatrais ibéricos da época e anteriores, tal como os entremezes, sainetes, tonadillas e outros tipos de teatro breve. O manuscrito M-471 do Arquivo Distrital de Braga, estudado por Gándara Eiroa (2009), contém repertório musical para “balles” teatrais que poderá ter afinidades com o universo sonoro dos relatos dos rituais.

Das narrativas das festas transparecem também diferentes competências e habilidades coreográficas. Enquanto no caso das representações de etnias com origem extra-europeia, os textos dão ênfase a elementos que consideram peculiares ou extravagantes, por vezes em tom depreciativo, participantes brancos, como os que executaram a Dança do Ponto em Braga em 1731, são caracterizados como “destros na arte” (*Breve extracto* 1731: 4). Sobre as ciganas diz-se que dão muitas voltas e “danção sem estudo, nem arte”, e por isso “têm graça, servindo-lhe o som de alguns tambores de instrumento para as suas descompostas carreiras” (*Prologetica noticia* 1733: 5). Dançar “sem estudo, nem arte” pressupõe movimentos livres, em contraste com o rigor e simetria das figuras coreográficas de outros grupos. Em relação às “mulatas da Bahia, vestidas de fino escarlate” refere-se que dão voltas “para serem mais bem vistas” e têm por guia um Etíope. Mas é a Dança do Ponto que parece ser a mais engenhosa: “hum guia e contraguia são os que os metem nas voltas, por serem destríssimos no ponto, e ao contraponto de acordes instrumentos fazem hum galante sarao”.

Também os Romeiros (oito figuras de homens e oito de mulher, mais um

guia e um menino como contra-guia) demonstram “mais lustro” nas “voltas”, acompanhadas por “suaves instrumentos”, e merecem especiais elogios do autor do relato, que os considera “notáveis pois sem se perderem nellas [nas voltas], formão no ar com os bordoens huma latada, a que logo desfazem com arte, e destreza, e largando-os, dançam com muyto aceyo e agrado” (*Prologética noticia* 1733: 5).

Alguns dos elementos descritos podem encontrar-se igualmente numa das festividades mais célebres e sumptuosas do período colonial, que coloca em evidência a riqueza de Minas Gerais: o *Triunfo Eucarístico*, que celebrou o traslado do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (dos negros) para a nova Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (dos brancos) de Vila Rica em 1733⁹. A meticulosa descrição de Simão Ferreira Machado (1734) dá conta das habituais etapas festivas e da sua opulência. A procissão foi antecedida e seguida por missa cantada a dois coros. Peças teatrais, serenatas e banquetes tiveram lugar todas as noites do tríduo festivo e ao longo de nove dias apresentaram-se cavalcadas, touros e comédias (*El secreto a voces, El Principe prodigioso e El amor criado*).

O relato remete para elementos musicais e coreográficos como a “dança de Turcos e Christãos” acompanhada por “músicos de suaves vozes e muitos instrumentos” ou o trompetista alemão a cavalo, cujos toques alternavam com os de oito negros que tocavam charamelas, bem como para as danças dos Romeiros e dos “Músicos”. Os trompetistas alemães, reconhecidos pelo seu estatuto superior face a outros instrumentistas de sopro, eram presença habitual nas procissões de Lisboa (na sequência do avultado investimento de D. João V na sua contratação), tal como os “pretos chameleiros” do estado de São Jorge, que o rei Magnânimo terá interdito, sem sucesso, de participar na procissão do Corpo de Deus (FERNANDES 2022: 128-129). Reproduz-se assim a prática em voga na metrópole e as diferenças de hierarquia e estatuto profissional entre músicos.

A descrição do *Triunfo Eucarístico* de Minas Gerais não faz menção à “Dança dos Pretos”, talvez porque os negros da Irmandade do Rosário, como patrocinadores, procurassem dar destaque aos modelos da cultura europeia como forma de afirmação social e simbólica. Como demonstrou Lisa Voigt (2023: 128-130), apesar do papel da irmandade na publicação do *Triunfo Eucarístico* nem sempre ter sido valorizado, o título e as secções introdutórias atribuem-lhe claramente a decisão de publicar a obra, o que pode ser visto como um modo de exercer agência: “Pelos irmãos pretos da sua irmandade,

⁹ Acerca desta celebração ver os estudos de VOLPE 1997; REILLY 2013; e VOIGT 2016, 2023.

e a instância dos mesmos exposto á pública notícia”. No Brasil colonial, negros e pardos (escravos, forros ou livres), conseguiram por vezes fazer ouvir as suas vozes. As motivações não se limitavam à salvaguarda da sua imagem, mas estendiam-se ao desejo de autodeterminação e de auto-preservação. Os irmãos negros do Rosário redefiniram o *Triunfo Eucarístico*, transformando-o num ato de auto-celebração.

A ausência de fontes com notação musical inequivocamente ligadas a estas práticas festivas deixa várias questões em aberto. Até que ponto as danças referidas nos exemplos anteriores, e em muitos outros, compartiam músicas e coreografias e eram permeáveis a influências de outras culturas? Que repertórios e fórmulas coreográficas eram partilhados por diferentes cidades e territórios do império? Será que as referências a diferentes etnias na indumentária e nas temáticas tinham sempre um equivalente ao nível sonoro? Descrições similares nos relatos oficiais das festas são apenas ecos de uma realidade mais complexa, da qual emergem elementos comuns e trocas musicais e coreográficas em ambos os sentidos, sem que estas ponham em causa o lugar de cada grupo participante na hierarquia social.

No que diz respeito às sonoridades da alteridade, por exemplo, a Dança dos Turcos, ao colocar em confronto representações de mouros e cristãos, pressupõe o recurso a um discurso musical ilustrativo da batalha, que os instrumentos de sopro e percussão – “clarins e caixas de guerra de ambas as partes” – podiam recriar. Comentários como “eraã alli modulaçoens os gemidos, os ataques contratempos”, incluídos no relato das comemorações do nascimento do príncipe D. José, no Rio de Janeiro, também parecem apontar nesse sentido (*Epanafora festiva* 1763). Ainda que tal não possa ser comprovado através de fontes com notação musical, é plausível que existissem diferenças de sonoridade ou estilo (ainda que idealizadas) entre mouros e cristãos, inclusive para que a *performance* tivesse o devido impacto na assistência.

Sobre o “Bayle dos Pretos” em Braga, as relações das festas dizem que era acompanhado por “Músicos Instrumentos da mesma Nação”, mas não é especificada a origem dos executantes. Como já foi referido, a peça inclui categorias da música europeia (“recitado”, ária, minueto), mas é omissa na identificação de danças de origem africana, o que poderá ser interpretado como sinal de desvalorização ou omissão destas em favor da assimilação ou imposição de modelos europeus. Não por acaso, danças de origem africana são mencionadas nalguns relatos de rituais no Brasil, como o da grandiosa festa em louvor do beato Gonçalo Garcia (1556-1597), filho de pai português e mãe indiana, promovida pela irmandade parda de Nossa Senhora do Livramento de Recife, Pernambuco, em colaboração com a irmandade parda de Nossa Senhora

de Guadalupe, Olinda, em 1745 (BULHÕES 1753). Do programa faziam parte cinco danças de origem europeia, africana e americana, incluindo as *talheres* [talheiras ou taieiras] e *quicumbis*.

Esta festividade mostra que os sujeitos subalternos não só encontraram maneiras de exercer agência, mas também podiam ser responsáveis por festas de longa duração, em que os seus homólogos brancos participaram (VALE-RIO 2021: 47-50). Ao mesmo tempo que afirmavam a sua identidade através da música e da dança, manifestavam a sua adesão ao catolicismo e lealdade ao soberano. *Talheiras* e *quicumbis* estavam habitualmente ligadas à performance dos reis do Congo mas, como adiante se verá, eram vistas de forma depreciativa pelas elites brancas, ainda que as admitissem nos seus rituais. *Talheiras* e outras danças, como as de “*catupé*”, faziam igualmente parte da farsa da Corte do rei Congo, encenada pelos “pardos” nas celebrações do nascimento do príncipe da Beira no Rio de Janeiro, em 1762. Tratava-se também neste caso de um modo de “reivindicarem distinção social” e de reafirmarem a sua identidade (BARBOSA 2024: 134-138).

2. Danças e alteridades nas festas reais: modelos europeus e práticas afro-brasileiras

Várias danças e episódios teatralizados nas festas religiosas tinham pontos em comum com as que eram apresentadas em celebrações da realeza de teor profano. Em 1752, no âmbito das três tardes de touros “pela exaltação do rei D. José”, celebradas em Lisboa após o luto pela morte de D. João V, enumeram-se danças como a das Ciganas (vestidas ao uso egípcio) e as dos ofícios: “Peixeiras, Couveiras, Collarejas, e Melideiras do Terreiro”. Seguiu-se “a dança dos páozinhos dos Gallegos”, e distingue-se entre “a dos pretos” vestidos ao uso de África e ao uso da América, estes últimos “de olandilha preta, de modo que pareciam andar despidos, ao modo daquelas partes”, e com plumagens na cabeça. As fontes não revelam, porém, se existiam diferenças significativas a nível musical associadas aos dois tipos de indumentária. A “coroar” o divertimento executou-se a dança das Corraleiras (*Triduo festival 1752: 8-9; Sexta, e ultima relação 1752: 8-9*).

Em 1763, no Rio de Janeiro, a relação das festas que assinala o nascimento do príncipe da Beira (ocorrido a 21 de agosto de 1761) menciona igualmente a “dança das ciganas”, mas acrescenta que as “dezaseis moças ricamente enfeitadas” que a executaram formaram “huma contradança”, termo pouco utilizado nos relatos anteriores (*Epanafora festiva 1763: 24-25*). Em

vez das voltas “sem estudo, nem arte” e das “descompostas carreiras” referidas a propósito das procissões de Braga, supõe-se que neste caso a Dança das Ciganas obedecia às figuras geométricas características das contradanças. Outra contradança “intitulada dos cajadinhos” foi dançada ao som de uma gaita de foles. O uso do termo contradança tanto pode dever-se a um conhecimento mais especializado do cronista, como refletir a crescente voga das contradanças nos salões e assembleias de Lisboa, disseminadas em tratados impressos¹⁰ destinados a leitores que não seriam muito distintos dos que tinham acesso aos folhetos das relações das festas (fig. 3).

A contradança é uma tipologia coreográfica que se caracteriza pela disposição dos participantes frente a frente, formando linhas paralelas, e pela realização de múltiplas figuras, que vão sendo executadas por cada par, que ocupa sucessivamente o lugar do seguinte até chegar ao fim da fila¹¹. Terá tido origem nas *country dances* inglesas, que se difundiram em França e no continente europeu a partir de finais do século XVII (com a designação de *contredanse*) e se expandiram para outros territórios, alcançando grande sucesso nos séculos XVIII e XIX. Da corte e dos espaços aristocráticos e da burguesia, as contradanças regressaram aos ambientes populares, ainda que com estilos diferentes, e foram-se transformando e modernizando ao longo do tempo.

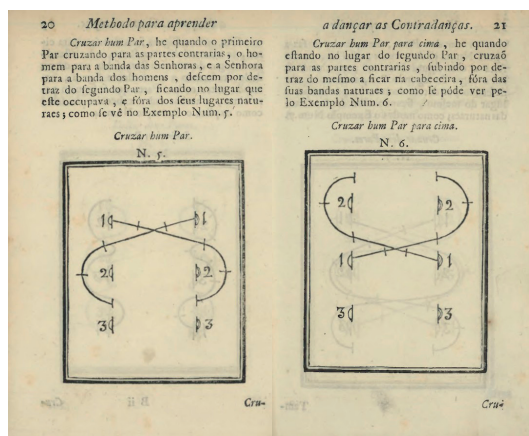


Fig. 3. Julio Severin Pantezze, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* (Lisboa, na Oficina Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1761). BNP, M. 423//5 V (https://purl.pt/29145).

¹⁰ Sobre os tratados de dança em Portugal no séc. XVIII ver CAMPOS 2008.

¹¹ As contradanças inglesas caracterizam-se pelas formações em “longway”, tendo a contradança francesa adotado também formações em quadrado (quadrilhas). Cf. GUILCHER 2003.

A referência a contradanças aparecia já esporadicamente em fontes mais antigas relativas ao Brasil, não por acaso associadas a um discurso mais erudito. É o que sucede no *Poema festivo* (LIMA 1729: 120) dedicado às celebrações do duplo casamento real de 1729 na Bahia – que uniu o futuro rei de Portugal, D. José, a D. Mariana Vitória de Bourbon, e D. Maria Bárbara de Bragança ao futuro rei Fernando VI de Espanha.

Das festas que assinalaram o nascimento do príncipe da Beira no Rio de Janeiro consta também a farsa do “Rey dos Congos”, sobre a qual é notória a alusão a música própria, portanto de influência africana, vista de modo depreciativo face ao gosto europeu. O cronista refere-se a “estes homens mixtos”, a quem “com impropriedade, mas por convivência chamamos Pardos”, aos seus gestos, música, instrumentos, dança e traje “muito no uso daquelles Africanos”, acrescentando que “entre aquelles Barbaros antípodas da Europa [...] hum Egissieli em vez de estimaçoens conseguiria desprezos. He outra lá a formosura; muito diverso o bom canto” (*Epanafora festiva* 1763: 27). Faz assim referência ao famoso *castrato* Gizziello (Egissieli), contratado por D. José em 1752 e um dos cantores que se apresentou na Ópera do Tejo¹². Seguindo essa linha, elogia o teatro construído na praça contígua ao Palácio dos Governadores, onde “se derão ao povo” três Operas à custa dos homens de negócio, a “decoreção soberba”, a orquestra “numerossíssima” e os personagens “excelentes na Musica, e peritos na arte de representar” (*Epanafora festiva* 1763: 28).

No relato das comemorações do casamento da futura D. Maria I com o seu tio D. Pedro, que tiveram lugar na Bahia, é igualmente explícita a diferença entre danças de origem europeia e africana. Mencionam-se danças dos ofícios, como a dos oficiais de cutelaria e carpintaria, mas também que os alfaiates fizeram três contradanças. Por seu turno, os representantes do “reino do Congo”, dançaram as “Talheiras e Quicumbés, ao som dos instrumentos próprios de seu uso, e rito”. Refere-se ainda a dança dos “meninos índios com arcos e flechas”, assim como a escaramuça por “Cavaleiros à Mourisca”, com “estrondosa consonância de tambores” (CALMON 1762).

A coexistência entre danças europeias, como as contradanças e minuetos, e práticas locais emerge também do diário de D. Luís António de Sousa Botelho de Mourão (1722-1798), 4º Morgado de Mateus, governador e capitão general da Capitania de São Paulo¹³. A 26 de Junho de 1771, o governador assiste a “duas danças dos mulatos”, constando a primeira de doze figuras, seis de homem e seis de mulher, todos mascarados. “Depois de fazerem as suas

¹² Sobre o *castrato* Giziello em Portugal ver BRITO 1989: 127-138.

¹³ Esta fonte foi transcrita e estudada por NERY 2012: 255-332.

contradanças e minuets com instrumentos” se retiraram e “entrou a segunda contradança que indicava o gentio do Sertão e constava de mais de quarenta figuras todos nus fingidos pela cinta de penas e folhas de espiga de milho” (NERY 2012: 321-323). Acrescenta que formavam “duas fileiras com muitos instrumentos dos mesmos que eles costumam [usar] no mato”, o que leva a crer que tocaram instrumentos indígenas.

Ao contrário do minuet, que tem características musicais bem definidas e passos específicos, a contradança não tem associada uma só tipologia musical nem um passo próprio, correspondendo antes a várias figuras coreográficas que podem ser acompanhadas por diferentes variantes de música. Cabe perguntar se, tal como no caso da música, se procurava ministrar ou mesmo impor uma formação que contemplava as danças europeias ou se estas eram simplesmente imitadas pela população local, depois de ver dançar as elites coloniais¹⁴.

No entanto, à representação/descrição do “outro” no plano visual parece nem sempre ter correspondido uma imagem sonora em conformidade, especialmente no caso das festas cívicas em Lisboa. Em 1775, a inauguração da estátua de D. José reforçou muitos dos *topoi* da representação dos “outros” que circulavam nos rituais públicos e nos seus relatos desde o século XV, em particular no elaborado programa visual e performativo relativo às quatro partes do mundo, onde a Europa surgia como soberana das outras partes (XAVIER e VOIGT, no prelo). A exibição dos “outros”, conquistados em terras distantes, servia para exibir o poder imperial português. Com esse intuito recriava-se a indumentária, investia-se em adereços e arquiteturas efémeras e enfatizavam-se diferenças na cor da pele das personagens alegóricas (*Narração dos Applausos* 1775: 5-24). Todavia, a música (ou a maior parte dela) parece ter sido de matriz europeia. Em cada um dos carros alegóricos, relativos às quatro partes do mundo, iam dez Músicos e dez Dançarinos mascarados¹⁵, com trajes alusivos, ou seja, orientais, à africana e à americana, além dos carros de Apolo, do Oceano (com poetas e 24 músicos instrumentistas) e de Portugal Triunfante (acompanhado por 30 mascarados, seis dos quais tocavam

¹⁴ Sobre as diferentes danças ver MONTEIRO 2001: 811-828.

¹⁵ De acordo com a lista de pagamentos, José Pedro Boccardo, “rabeca”, recebeu 88\$000 réis por ensaiar os músicos instrumentistas (“40 dias a 4 ensaios”) e o mestre de dança José Arsénio da Costa recebeu 110\$000 “por ensaiar os 40 homens para as quatro Danças” (AML, *Livro de despesa da Casa dos Vinte e Quatro* (1775-1776), PT/AMLSB/CASVQ/03/0113). Ambos estavam ligados ao Teatro do Bairro Alto, o primeiro como violinista da orquestra e o segundo como ator cómico e bailarino (MARTINS 2017: 116, 156, 165). Da lista de pagamentos constam também os “Pretos que tocarão na Praça no dia em que se colocou a estátua” (14\$000), mas as danças tiveram lugar nos dias seguintes pelo que, aparentemente, não lhes coube acompanhar as exibições coreográficas.

instrumentos bélicos). Refere-se ainda que as “Mulheres das Danças”, que acompanhavam os carros a pé, estavam divididas em quatro ranchos: Campo de Santa Anna (América), Ribeira do Peixe (África, com traje “à espanhola”), Ortelôas (Ásia) e Collarejas (Europa). A partir das indicações sobre “a ordem em que hão de marchar os Carros e Danças” (*Narração dos Applausos* 1775: 26-29) presume-se que estas terão executado as suas danças habituais de ofício, cabendo as danças alusivas às geografias representadas aos dançarinos mascarados: depois das continências e vénias “defronte da estátua [...] começarão ellas o seu baile, e eles a dança, acompanhando os instrumentos do seu Carro”. Ou seja, não se identificam explicitamente tipos de danças de origem ou influência asiática, africana ou americana que pudessem ilustrar essas “partes do mundo”. Quanto ao “Festim” do dia 6 de junho mencionam-se danças e contradanças no final, tendo a nobreza dançado minuetos no Palácio da Praça do Comércio.

Poucos anos depois, nas festas organizadas pelo Senado da Câmara de Lisboa, por ocasião da aclamação de D. Maria I, reaparecem no primeiro dia (29 de junho) danças comuns aos relatos anteriores (como as Danças dos Pescadores, das Colarejas, das Orteloas e das Peixeiras, entre outras); distingue-se entre a “Dança das Pretas”, das quais uma delas figurava como rainha, e a “Dança dos Pretos”, que levavam bastões altos nas mãos. Dançaram “com desembaraço” pois tinham sido ensaiados por Mestres de Dança durante muitos dias (*Applauso festivo* 1778: 16-20). Dá-se ainda destaque às danças de carácter francês e de carácter chinês, tendo esta última sido realizada por dezasseis mulheres, das quais treze dançavam, uma representava a imperatriz (levada num “palanque por quatro Mandarins”) e duas faziam de aias. A escassa informação das fontes não permite saber se os nove instrumentistas que as acompanhavam tocavam música com referências orientais, mesmo que idealizadas ou imaginadas, nem se o estilo diferia ou não das restantes peças dançadas.

A maior parte das danças contava com o suporte de seis a nove músicos, mas no terceiro dia (19 de julho) esse número foi largamente excedido. A relação das festas refere que o desfile das danças foi precedido por um “conjunto de 70 Instrumentos, em que havia Rabecoens, Rabecas, Trompas, Clarins, e Fagotes” e seguido por quatro “carros adornados” em que havia 102 instrumentistas (*Applauso festivo* 1778: 27-29). Independentemente deste número ser real ou exagerado, a menção da quantidade de instrumentos, superior à habitual, parece destinar-se a conferir maior magnificência ao evento. Em relação à já referida inauguração da estátua de D. José, o relato regista 70 instrumentistas. Contudo, é difícil fazer comparações precisas, pois nem

sempre é fornecido o número de músicos. Por exemplo, em relação ao cortejo realizado no Rio de Janeiro para assinalar o duplo casamento real de 1785, que uniu o futuro D. João VI a D. Carlota Joaquina e D. Gabriel de Espanha a D. Mariana Vitória de Portugal, refere-se a presença de instrumentos em cinco dos seis carros, mas apenas para o “Carro das Cavalhadas” é dado um número exato: “16 Muzicos com instrumentos todos de sopros; a saber trompas, frautaz [flautas], clarins, boezes [oboés], fagotes e atabales”¹⁶.

À medida que nos aproximamos dos finais do século XVIII, novas tendências foram incorporadas nos programas festivos. O plano formal manteve-se no essencial, mas surgiram novos repertórios e novas práticas vocais, instrumentais e coreográficas. Começa também a ser mais frequente a identificação dos compositores e intérpretes de obras religiosas, serenatas, oratórias e óperas nos textos dos relatos mas, infelizmente, a autoria da música de dança permanece no anonimato.

Em relação ao nascimento da princesa Maria Teresa, em 1793, a *Memória Histórica* de Sousa e Menezes descreve além das festas na corte e na Casa Pia do Castelo, promovidas pelo intendente Pina Manique, as “Festas na Real Praça do Comércio” a 11 de agosto (MENEZES 1793: 126-128; FERNANDES 2012: 74). Destacam-se as imponentes arquiteturas efémeras e carros triunfais e as 27 danças, dezanove de homens e oito de mulheres, nas quais participaram ao todo 312 pessoas. Pela manhã vieram “d’além Tejo várias embarcações adornadas”, que traziam “o Povo das Villas e Aldeias com as suas danças”. Estas “consistiam em certas voltas, meneyos e tregeitos, ao som e compasso de tambor, gayta de foles, pífaros, frautas, pandeiros, castanholas, e também violas e rebecas”. É elogiada a sua dificuldade e a prática necessária para as executar, bem como a “novidade destes feitos na Corte”, o que dá a entender que as coreografias eram mais elaboradas (MENEZES 1793: 128-129).

Não há menção às danças ou “Bailes dos Pretos”, mas estes parecem continuar em vigor noutras localidades, como por exemplo em Vila Viçosa, no âmbito das mesmas comemorações. O respetivo relato (*Extracto dos Festejos* 1793) fala de uma “Mouriscada de 30 cavaleiros”, de um carro triunfal com a figura de Apolo e “vários instrumentos músicos”, da representação de uma ópera de Metastasio, mas também de uma “linda Dansa Americana com 16 indivíduos vestidos de duas cores ao modo daquele Paiz, com Coroas e Saio-tes de vistozas pennas: Arco, e Flexa, que meneavam e tiravam ao som Muzica instrumental”, e outra “Dança de Africanos, representando negros desde a

¹⁶ Conforme consta da *Relação dos Magníficos carros que se fizeram... nas festividades dos Despozorios dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal...* (1786).

cabeça até aos pés; compunhão o seu baille, e uzavão dos seus naturaes movimentos ao compasso da Muzica com muita propriedade...”. Abriam a comitiva “dois Clarins, dois Oboés, duas Trompas, hum Fagote, e hum Zabumba [bombo]” (*Extracto dos Festejos 1793*: 7-8), portanto um conjunto instrumental de matriz europeia, correspondente a uma das variantes dos grupos de instrumentos de sopro e percussão em uso na época, incluindo a Banda Real e as bandas militares, exemplos de uma tradição secular de representação sonora do poder.

Em contrapartida, em Beja, segundo o relato impresso, apresentaram-se apenas as danças dos officios: “dez danças, compostas de 15 homens cada huma, com que concorrerão os Officios da cidade, e algumas Aldeias do Termo, [...] indo na frente desta comitiva hum harmonioso instrumental de Clarins, Trompas, e Timbales” (*Relação diaria das festas 1793*: 6). Os bandos que anunciaram os festejos incluíam “huma guarda composta de vinte e seis Alabardeiros vestidos à Mourisca” e carros alegóricos que representavam uma nau portuguesa e outra Turca, que travaram “um renhido combate” (*Relação diaria das festas 1793*: 8). Danças ou “bailes dos negros” estão ausentes. Seria pertinente fazer um mapeamento das danças mencionadas nas narrativas dos rituais em posteriores etapas da investigação, a fim de averiguar de que modo as alteridades eram ou não incorporadas em diferentes geografias e temporalidades do império português¹⁷.

3. Reminiscências da música das danças em fontes escritas

Desconhecem-se partituras com música de dança especificamente destinada aos rituais públicos do império português na época setecentista. Uma das razões deve-se ao facto de ser um repertório relativamente fácil de memorizar devido à repetição de padrões que podiam ser objeto de variações e ornamentações e serviam de base a figuras coreográficas distintas para cada secção. Era música propícia à improvisação, a partir de fórmulas rítmicas e harmónicas, que habitualmente circulava por transmissão oral.

Mas outras fontes da época permitem especular sobre sonoridades, ritmos, géneros e estilos que possivelmente não estariam longe dos repertórios usados nos rituais públicos. É o caso de uma coletânea de danças existente na Biblioteca Nacional de Portugal (C.N. 266), reunida num livrinho oblongo de pequeno formato [120x220 mm]. Contém 24 minuetos, 19 contradanças

¹⁷ O Arquivo Digital Rituais Públicos no Império Português constitui uma excelente ferramenta base para a realização dessa tarefa. Disponível em: <http://rituals.ics.ulisboa.pt/arquivo-digital/>

e 6 cotillons, mais um grupo avulso de outras danças, algumas delas inglesas e escocesas, e marchas. A escrita apresenta grafias musicais de várias mãos e os tipos de danças apontam para diferentes períodos dentro do século XVIII. O conteúdo é típico das assembleias e bailes setecentistas e o facto de estar registada apenas a linha melódica mais aguda, destinada ao violino, leva a crer que poderia ter sido usado por um mestre de dança, já que estes acompanhavam habitualmente as aulas com este instrumento.

Por outro lado, a indicação “Violino primo” dá a entender que existiram outras partes, tratando-se portanto de peças de conjunto. O facto de incluir uma “Contradanza dos galegos” e uma “Contradanza dos pretos” (figs. 4 e 5), remete para os repertórios das festas públicas. O volume poderia ter sido usado por algum dos instrumentistas que viajavam nos carros alegóricos ou ser apenas uma antologia de danças em voga em vários contextos, destinadas aos salões. Trata-se de peças muito simples, cujo estilo e estrutura não diferem das restantes contradanças desta coleção, nem das que se encontram noutras fontes setecentistas. A melodia da “Contradanza dos pretos”, na tonalidade de Sol Maior e com frases rítmicas regulares, não reflete influências musicais extraeuropeias.



Figs. 4 e 5. [Colectânea de Danças]. Excertos. BNP, C.N. 266.

Outra pista relevante são as coleções de danças para instrumentos de cordas dedilhadas, notadas em tablatura, um sistema que fornece escassas indicações rítmicas, tendo estas que ser deduzidas pelo intérprete. Destacam-se três manuscritos para guitarra de cinco ordens, conhecida em Portugal e no Brasil como viola: *Cifras de Viola por varios Autores* (BGUC, M.M. 97); um conjunto de peças para viola, bandurra e cravo (FCG, s/ cota); e o *Livro do*

Conde de Redondo (BNP, F.C.R. 550). Além de danças ibéricas e europeias, todas contêm peças de suposta influência africana ou afro-brasileira.

A variedade de géneros permite estabelecer elos de ligação com as danças dos rituais públicos, ainda que o reduzido volume sonoro das cordas dedilhadas não fosse adequado para grandes eventos ao ar livre. Ainda assim, encontramos ocasionais referências ao seu uso, como na “dança de carácter saloio”, executada por doze mulheres, acompanhadas por seis violas e bandurras, antes da tourada que teve lugar a 12 de julho de 1777, nas celebrações da aclamação de D. Maria I (*Applauso Festivo 1778*: 25-26).

Embora a influência africana seja sugerida por fontes literárias, pelo contexto histórico e por particularidades musicais, danças presentes nestas coleções como a *arromba*, o *cãozinho*, o *cubanco*, o *gandu*, o *sarambeque*, o *cumbé* e o *paracumbé* revelam ligações com formas ibéricas da época (BUDASZ 2007: 6). A maior parte desse repertório terá sido partilhado por músicos de diferentes locais dos impérios ibéricos. Como se viu atrás, fontes relativas ao Brasil colonial mencionam *quicumbis* e *cucumbes* – possivelmente variantes do *cumbé* – relacionadas com as procissões dos reis do Congo, organizadas por irmandades católicas negras e mulatas. Referências ao *cumbé* no periódico *Folheto de ambas Lisboas* (1730-1731) denotam também a sua disseminação.

Os termos *paracumbé* e *cumbé* referem-se possivelmente ao mesmo tipo de dança. O primeiro é utilizado no códice da Gulbenkian e o segundo nos volumes de Coimbra e da Biblioteca Nacional (BUDASZ 2007: 13). Os *cumbés* e outras danças para viola dedilhada não devem contudo ser considerados transcrições precisas de danças executadas nas procissões católicas e noutras festas por escravos e negros e mulatos livres em Portugal e nas colónias. Trata-se de peças instrumentais recompostas sobre padrões musicais ou motivos dessas danças. Ao ser transpostos para a viola, esses motivos foram combinados com elementos idiomáticos do instrumento. No entanto, permitem ter uma ideia aproximada das características sonoras dessas danças.

Conclusão

Tendo em conta a condição imaterial das artes performativas, as narrativas impressas e outras fontes relacionadas com os rituais públicos do império português dão-nos apenas indícios vagos acerca do que poderia ter sido a experiência dos participantes (intérpretes e assistência). Ainda assim, é possível identificar categorias, símbolos e signos associados às alteridades a partir das alusões às danças e respetivas músicas, bem como persistências e mudanças

nos planos temporal e geográfico. A forma como os “outros” foram incorporados e representados nos rituais públicos passa igualmente pela componente sonora e pelo movimento organizado dos corpos em coreografias e episódios dramatizados no âmbito de exuberantes programas festivos cuidadosamente hierarquizados. Se, por um lado, as representações do “outro” convocavam um imaginário visto como “exótico”, mais ou menos longínquo, ou realçavam essa dimensão em relação às etnias que faziam parte da sociedade luso-brasileira, por outro, funcionavam como expressão de identidades, mesmo que essas fossem objeto de controlo e de preconceitos da parte dos detentores do poder. Podiam também transitar de uns rituais para outros e sobreviver sob diferentes formas noutras manifestações festivas quando eram suprimidas de certos rituais – como sucedeu com as danças da procissão do Corpo de Deus.

As referências a diferentes etnias na indumentária, nas temáticas e nos gestos tinham muitas vezes uma correspondência ao nível sonoro e coreográfico, ainda que tal não acontecesse de forma sistemática e nem sempre estivessem atribuídas aos nativos da cultura representada. Por exemplo, embora seja evidente a presença de instrumentos de sopro e percussão na Dança dos Turcos, de modo a recriar os sons da batalha, é difícil apurar até que ponto a linguagem musical apresentava traços da cultura mourisca, até porque os intérpretes eram geralmente membros das confrarias ligadas às corporações profissionais. Também no caso da Dança das Ciganas, para a qual o desembargador bracarense Inácio José Peixoto compôs, segundo as suas *Memórias*, a “Dança de Buena Dicha”, temos a intervenção de alguém exterior à comunidade representada. Tal como sucedeu com outros repertórios, os relatos revelam mudanças na Dança das Ciganas: da exibição livre e desordenada com a função de desimpedir o terreiro em Braga, na década de 1730, passa a assumir a forma de contradança, com figuras coreográficas pré-definidas, em Lisboa e no Rio de Janeiro a partir de meados do século XVIII.

Quanto às danças e “bailes” dos negros, ligadas às representações dos reis do Congo, algumas relações festivas sugerem semelhanças com os “vilancicos de negro” e géneros ibéricos de teatro breve, principalmente em localidades do norte de Portugal. Os textos imitavam línguas africanas, mas a estrutura incluía tipologias da música europeia como “sonadas”, recitativos, árias e minuetos cantados. Já no Brasil, a participação em maior número de irmandades e confrarias de negros e mulatos, traduzia-se numa presença mais vincada dos ritmos e sonoridades das danças afro-brasileiras. Estas povoavam também as ruas de Lisboa, conforme foi testemunhado por viajantes estrangeiros (NERY 2008: 32-35), mas eram objeto de controlo dos poderes político e religioso no que diz respeito aos rituais públicos. Referências ao uso de “ins-

trumentos da mesma nação” são comuns nos dois lados do Atlântico, mas a menção a danças de origem afro-brasileira (como as *talheiras* e *quicumbés*) é mais habitual nos relatos relativos ao Brasil, ainda que variantes como o *cumbé* apareçam em fontes musicais de Coimbra e Lisboa.

Um dos aspetos mais interessantes deste intrincado mosaico de interações é precisamente o cruzamento de culturas, quer este ocorresse por imposição, assimilação ou contaminação. A partir do triângulo de influências Europa – África – América, expressões dessa confluência podem ser detetadas tanto em relatos textuais como na iconografia, como demonstram as belas aguarelas de Carlos Julião (onde instrumentos africanos convivem com instrumentos europeus), ou ainda em fontes musicais com coletâneas de danças.

Outro exemplo da interceção de tradições populares e eruditas, orais e escritas, verifica-se na crescente influência das contradanças nas práticas coreográficas das diferentes etnias, conducentes à racionalização do movimento e a mestiçagens musicais e coreográficas. A assimilação de vocabulário das danças de corte francesas, que chegaram às colónias por via das elites europeias, ocorreu também no império espanhol através de um processo semelhante. Investigações que combinam a performance, a pesquisa histórica e o trabalho de campo têm explorado as relações entre danças europeias, danças nativas e a cultura africana na América Latina. É o caso das danças do Códice de Trujillo do Perú (CAMPANA 2022) ou da tumba francesa de Cuba (NEGRO 2024), cujas raízes remontam ao século XVIII. No caso de Portugal, vestígios da herança histórica dos rituais setecentistas encontram-se, por exemplo, no âmbito da recuperação das danças da procissão do Corpo de Deus de Penafiel¹⁸ ou na recolha e estudo sobre as “Contradanças Durienses” (QUEIRÓS, MONTEIRO e CASTRO 2021).

Por seu turno, investigadoras como Suzel Reily (2013) ou Barbara Alge (2006) têm estabelecido interessantes pontes entre a abordagem histórica, a reflexão sobre a “memória” (histórica, coletiva, performativa) e a pesquisa etnomusicológica. Com efeito, as repercussões do legado dos rituais públicos do império português no presente poderá vir a dar pistas para o prosseguimento da investigação sob outras perspetivas, não obstante os desafios metodológicos que coloca.

A dimensão efémera e imaterial do som e do movimento terá contribuído para uma menor fixidez das componentes musicais e coreográficas representativas da alteridade nos rituais públicos, dando lugar a diversas variantes locais. As fontes históricas revelam influências mútuas numa espécie de jogo

¹⁸ Tendo em conta o controverso processo desta recuperação, remetemos para a recensão crítica de FERREIRA 2016: 183-188.

de espelhos – patente, por exemplo, na adoção de géneros de dança europeus por negros e mulatos ou através da presença de danças africanas estilizadas em repertórios instrumentais que circulavam entre as elites brancas – mas tal não significava a diluição das relações de poder, nem dos processos de essencialização que decorrem da explícita delimitação e hierarquização dos grupos sociais e étnicos representados nos rituais.

Elementos comuns emergem da multiplicidade de manifestações festivas, mas ocorrem também mudanças ao longo do tempo com impacto significativo na educação sensorial da audiência. Se até aos inícios do século XVIII, músicas e danças extra-europeias partilhavam os mesmos espaços festivos, após a criação do Patriarcado de Lisboa, em 1716, as estratégias de reafirmação do prestígio do império português perante a Santa Sé e as demais Coroas europeias levaram autoridades civis e religiosas a tentar cercear ou “civilizar” as componentes profanas, com diferente alcance nas várias localidades de Portugal e no Brasil. Como consequência, a paisagem sonora dos rituais públicos foi-se tornando mais europeizada. Mesmo quando estava em causa representar o “outro”, nos finais de setecentos opta-se cada vez mais pela estilização a nível musical e coreográfico, moldada por padrões europeus ou recriações idealizadas, deixando a exibição mais marcada da diferença à cultura material e à caracterização visual patente nos trajes, adereços e elementos cenográficos.

Fontes e Bibliografia

Fontes Manuscritas

Arquivo Distrital de Braga (ADB). Ms. 857. *Memorias particulares que deixou Ignacio José Peixoto, Dezarbarador Honorário da Casa do Porto e cidadão bracharense, Dezembargador e Procurador Geral da Mitra*. Publicadas como: PEIXOTO, Inácio José [séc. XVIII] (1992). *Memórias Particulares*. Introd. Luís A. Oliveira Ramos; coord. José Viriato Capela. Braga: Universidade do Minho/Arquivo Distrital de Braga.

Arquivo Municipal de Lisboa (AML). *Livro de despesa da Casa dos Vinte e Quatro (1775-1776)*, PT/AMLSB/CASVQ/03/0113.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). *Cifras de Viola Por varios Autores Recolhidas pelo Licenciado Joseph Carneyro Tavares Lamecense*, M.M. 97.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). [Colectânea de Danças], Violino primo, C.N. 266.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). [Colectânea de Peças para Viola Bar-

- roca], Fundo do Conde de Redondo, F.C.R. 550. Edição fac-similada: AZEVEDO, João Manuel (1987). *Uma tablatura para guitarra barroca – “O livro do Conde de Redondo”*. Lisboa: IPPC.
- Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Códice de música em tablatura para viola, bandurra e cravo, s/cota.
- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro (IHGB-RJ). *Relação dos Magníficos carros que se fizeram de arquitetura perspectiva e fogos [...] nas festividades dos Despozorios dos Sereníssimos Senhores Infantes de Portugal [...] Em 2 de fevereiro de 1786 [...] Executados e ideados por António Francisco Soares.*

Fontes impressas

- Applauso Festivo dedicado à feliz aclamação da Rainha Fidelíssima D. Maria I Nossa Senhora pelo Senado da Câmara* (1778). Lisboa: Na Oficina de Francisco Borges de Souza.
- Auto do levantamento, e juramento, que os grandes, titulos seculares, ecclesiasticos, e mais pessoas fizeram á... rainha D. Maria I [...] 1777* (1780). Lisboa: na Regia Oficina Typografica.
- Breve extracto do augustissimo triunfo, que a Augusta Braga prepara em obsequio do Santissimo Sacramento... para o dia 27 de Mayo deste presente anno de 1731* (1731). Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
- BULHÕES, Manuel (1753). *Suma triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto mártir, o beato Gonçalo Garcia*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira.
- CALMON, Francisco (1762). *Relação das Faustíssimas Festas, Que celebrou a Camera da Villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro, da Comarca da Bahia, pelos Augustíssimos Desposórios da Sereníssima Senhora D. Maria, Princesa do Brazil, com o Sereníssimo Senhor D. Pedro, Infante de Portugal*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa.
- Epanafora festiva, ou relação summaria das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro capital do Brasil se celebrou o feliz nascimento do Serenissimo Principe da Beira Nosso Senhor* (1763). Lisboa: Miguel Rodrigues.
- Extracto dos Festejos com que o Povo de Vila Viçosa celebrou o Feliz Nascimento da Augusta Princeza da Beira... D. Maria Tereza* (1793). Lisboa: na Oficina de José de Aquino Bulhoens.
- LIMA, João de Brito e (1729). *Poema festivo, breve recopilção das solemnes festas, que obzequiosa a Bahia tributou em applauso das sempre faustas, Re-*

- gias Vodas [sic] dos Serenissimos Principes do Brasil, e das Asturias com as inclitas Princezas de Portugal, e Castella. Lisboa Occidental: na Officina da Musica.
- MACHADO, Simam Ferreira (1734). *Triunfo Eucharistico, exemplar da christandade Lusitana em publica exaltação da fé na solemne trasladação do divinissimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo Templo da Senhora do Pilar em Villa Rica...* 1733. Lisboa Occidental: na Officina da Musica.
- MENEZES, Ignacio de Sousa (1793). *Memorias historicas dos applausos, com que a corte, e cidade de Lisboa celebrou o nascimento, e baptismo da Princeza da Beira...* Lisboa: na Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens.
- Narração dos Applausos com que o Juiz do Povo e Casa dos Vinte e Quatro festeja a Felississima Inauguração da Estátua Equestre* (1775). Lisboa: na Regia Officina Typographica.
- PACHECO, Diogo Borges (1714). *Triumpho do amor divino e extracto das festas, que na cidade de Braga consagrou ao SS. Sacramento D. Rodrigo de Moura Telles.* Lisboa: na Officina Real Deslandesiana.
- Prologetica noticia do eucharistico triunfo, com que a Augusta Braga se desempenha, para mayor veneração do SS. Sacramento... para o dia de Junho do presente anno de 1733* (1733). Coimbra: na officina de Antonio Simoens Ferreyra.
- Relação diaria das festas, que, por ordem do Senado da Camara de Beja, se fizerão na mesma cidade pelo feliz nascimento da augustíssima Princeza da Beira, a senhora D. Maria Thereza* (1793). Lisboa: na Officina de José de Aquino Bulhoens.
- SANTA CATARINA, Fr. Simão António de (1729). *Relaçam Métrica das Solemnissimas festas com que os Religiosos Carmelitas... celebrarão a Canonização de S. Joam da Cruz em Setembro de 1727.* Lisboa Occidental: na Patriarcal Officina da Musica.
- Sexta, e ultima relaçam da festividade de touros, com que o Supremo Senado de Lisboa celebrou a...aclamação do Senhor D. Jozé I...* (1752). Lisboa: en la Impremt. de los Libros viejos.
- Triduo festival, que à exaltação de El Rey Fidelissimo D. Joseph, Nosso Senhor, ao Throno, celebrou o preclarissimo Senado de Lisboa nas tardes de... 28. de Agosto, 4, e 11. de Setembro de 1752* (1752). Lisboa: na Officina de Manoel da Silva.

Bibliografia

- ALGE, Barbara (2006). “A memória colectiva religiosa em danças dramáticas de Penafiel, Sobrado e Braga”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 18, 403-423.
- ALGE, Barbara (2012). “Die Mourisca aus Portugal: ‘Botschafterin’ zwischen den Kulturen”. *All’ungaresca – al español. The Variety of Eurospan Dance Culture from 1420 to 1820*, 3. Rothenfelser Tanzsymposium, ed. Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter, 9-23. Freiburg: Fagisis.
- ALVARENGA, João Pedro d’ (2011). “‘To make of Lisbon a new Rome’: the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s”. *Eighteenth-Century Music*, 8, 2, 179-214.
- BARBOSA, Roberta Martinelli e (2024). “Os ‘Pretos’ e ‘Pardos’ nas Festas Reais do Circuito Alântico: Os Casos de Lisboa, Luanda e Rio de Janeiro (Segunda Metade do Século XVIII)”. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 42, 126-155. DOI: <https://doi.org/10.62791/4br3bz70>
- BELO, André (2016). “A língua como segunda pele: a representação dos negros africanos no teatro português (séculos XV-XVI)”, in A. B. Xavier e C. N. Silva (org.), *O governo dos outros. Poder e diferença no império português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 164-173.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989). “A contratação do *castrato* Giziello para a Real Câmara em 1751”, in *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 127-138.
- BUDASZ, Rogério (2007). “Black Guitar players and early African-American music in Portugal and Brazil”. *Early Music*, XXXV, 1, 3-21.
- CAMPANA, Teresita (2022). “Identidad y Alteridad: El Códice de Trujillo, Música y Danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII”. *Quodlibet*, 78 (julio-diciembre), 95-127.
- CAMPOS, Maria Alexandra Canaveira de (2008). *Tratados de Dança em Portugal no séc. XVIII: o lugar da dança na sociedade da época moderna*. Tese de mestrado. Universidade Nova de Lisboa.
- COOK, Nicholas (2003). “Music as Performance”, in M. Clayton, T. Hebert and R. Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. London: Routledge, 204-214.
- DEAN, Carolyn (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Duke University Press.
- FERNANDES, Cristina (2012). “Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)”, in M. R. Santos e E. Lessa (eds.),

- Música Discurso Poder*. Braga: Húmus/UM, 67-82.
- FERNANDES, Cristina (2021). “Changing ceremonial and musical paradigms: from the 17th century Iberian traditions to the ‘Romanization’ of the Lisbon Royal Chapel under King John V”. *Mélanges de l’École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 133-2. DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrim.10920>
- FERNANDES, Cristina (2022). “A Banda Real e outros agrupamentos de instrumentos de sopro e percussão ao serviço da monarquia (1707-1834): perfis profissionais, cerimonial de corte e práticas festivas”, in M. R. Pestana (ed.), *Orquestrar utopias: música, associativismo e transformação social*. Lisboa: Edições Colibri, 115-146.
- FERREIRA, Manuel Pedro de (2016). “Recensão: José Alberto Sardinha, Danças Populares do *Corpus Christi* de Penafiel (Vila Verde, Tradisom, 2012)”. *Revista Portuguesa de Musicologia – nova série*, 3, 1, 183-188.
- FROMONT, Cécile (2013). “Dancing for the King of Congo from Early Modern Central Africa to Slavery-Era Brazil”. *Colonial Latin American Review*, 22, 2, 184-208.
- GÁNDARA EIROA, Xosé Crisanto (2009). *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Arquivo Distrital de Braga*. Tese de Doutoramento. Universidade da Coruña.
- KANTOR, Iris; JANCÓS, István (orgs.) (2001). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec.
- LOPES, Rui Cabral (2012). “O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolinguísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio”. *Revista Brasileira de Música*, 25, 2, 277-285.
- MARTINS, Ana Rita Delgado (2017). *A Fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MONTEIRO, Marianna Martins (2001). “A dança na festa colonial”, in I. Kantor e I. Jancsó (eds.), *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 811-828.
- NEGRO, Francesca (2024). “The Tumba Francesa Kinetic and linguistic archive of the African diaspora”. *Atlantic Studies*, 1-18. <https://doi.org/10.1080/14788810.2024.2333155>
- NERY, Rui Vieira (2008). “Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime”, in Miguel Faria (coord.), *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, 23-44.
- NERY, Rui Vieira (2012). “‘E lhe chamam a nova corte’: a música no projecto

- de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo”, in R. V. Nery e M. E. Lucas (eds.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: INCM, Fundação Gulbenkian, 255-332.
- QUEIRÓS, Helena; MONTEIRO, Luís; CASTRO, Daniela Leite (2021). *Contradanças e Quadrilhas Durienses: Um projeto de recolha e divulgação do NEFUP*. Porto: U. PortoPress.
- REGA CASTRO, Iván; FRANCO LLOPIS, Borja (2023). *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*. Gijón: Ediciones Trea.
- REILY, Suzel Ana (2001) “To Remember Captivity: The ‘Congados’ of Southern Minas Gerais”. *Latin American Music Review*, 22, 1 (Spring - Summer), 4-30.
- REILY, Suzel Ana (2013). “Music, Minas and the Golden Atlantic”, in Philip Bohlman (ed.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 223-252.
- SOUSA, Marina de Mello e (2002). *Reis Negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: UFMG.
- SANTOS, Beatriz Catão (2004). “A Festa do Corpo de Deus no império Português”. *Locus: Revista De História*, 10, 2, 23-33.
- SANTOS, Beatriz Catão (2022). “From Dances to Awnings and Arches: The Corpus Christi Procession of Porto in the 18th Century”. *E-journal of Portuguese History*, 20, 1, 123-143.
- SANTOS, Beatriz Catão (2024). “A Procissão de *Corpus Christi* no Espaço e no Tempo. Rio de Janeiro (1759-1828)”. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 42, 156-180. DOI: <https://doi.org/10.62791/r51kxm07>
- TEDIM, José Manuel (2000). “A procissão das procissões. A Festa do Corpo de Deus”, in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Gulbenkian, 216-235.
- VALERIO, Miguel A (2020). “Black Dancers and Musicians Performing Afro-Christian Identity in Early Modern Spain and Portugal”. *Palara: Publication of the afro-latin/american research association*, 24 (Fall), 47-56. DOI:10.32855/palara.2020.008
- VALERIO, Miguel A (2021). “The Pardos’ Triumph. The Use of Festival Material Culture for Socioracial Promotion in Eighteenth-Century Pernambuco”. *The Journal of Festive Studies*, (The Materiality of Festivity, ed. Isabel Machado), 3, 1, 47-71.
- VOIGT, Lisa (2016). *Spectacular Wealth: The Festivals of Colonial South American Mining Towns*. Austin: University of Texas.
- VOIGT, Lisa (2023). “‘Pública Notícia’. Black Brotherhoods and Corporate

- Subjectivity in Eighteenth-Century Brazil”, in A. B. Xavier, C. N. Silva e M. Cahen (eds.), *Slave Subjectivities in the Iberian Worlds (16th-20th centuries)*. Brill, 117-133.
- VOLPE, Maria Alice (1997). “Irmandades e Ritual em Minas Gerais durante o Período Colonial: O Triunfo Eucarístico de 1733”. *Revista Música*, 8, 1-2, 6-55.
- XAVIER, Ângela Barreto; VOIGT, Lisa (no prelo). “The ‘Other’ in the Public Rituals of the Portuguese Empire”, in A. C. Gouveia, F. Palomo e L. Fernández-González (eds.), *Public Rituals in the Portuguese Empire, 1498–1822*. Routledge.