

VIII Simpósio Nacional de História Cultural  
**MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA  
CULTURAL**

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Araguaína - TO

14 a 18 de Novembro de 2016

**O ACERVO MUSICAL DO INSTITUTO NOSSA SENHORA DA  
PIEDADE DE ILHÉUS: MEMÓRIAS DA PRÁTICA MUSICAL DE  
FUNÇÃO RELIGIOSA ANTERIOR AO CONCÍLIO VATICANO II**

Fernando Lacerda Simões Duarte\*

**INTRODUÇÃO**

Fundado em 1916, a convite do primeiro bispo de Ilhéus, o Convento de Nossa Senhora da Piedade das irmãs ursulinas teve sua história ligada à educação desde o início de suas atividades. Hoje centenário, o Instituto Nossa Senhora da Piedade teve parte de suas memórias salvaguardadas por meio de um processo de musealização. Trata-se de um museu cujo acervo é composto por arte religiosa, mas também objetos funcionais relacionados às atividades educacionais e religiosas do instituto, incluindo livros litúrgicos, muitos dos quais contendo música. Tais livros integram, numa perspectiva musicológica, um amplo rol de fontes para o estudo da música e das práticas musicais:

Consideraremos como fonte para o estudo de qualquer aspecto relacionado à Musicologia todo documento, material bibliográfico ou pessoa que possa proporcionar informações ao pesquisador sobre qualquer dos campos desta ciência. [...] o conceito de fonte é mais amplo do que o de documento, pois este não compreende a maior parte da bibliografia que se ocupa dos temas do objeto de estudo, que não proporciona informações “em primeira mão”, mas que em muitos casos orienta significativamente o pesquisador. [...] Dentro das fontes,

---

\* PPG-Música / UFTMG, PNPd-CAPES

algumas serão propriamente musicais, como as partituras, registros sonoros etc., e outras, “perimusicais”; estas últimas não contêm música diretamente, mas proporcionam informação relativa a ela. Neste grupo encontramos atas de reuniões, livros de caixa e muitos outros (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p.93, tradução nossa<sup>1</sup>)

Se as práticas musicais são reconhecidas como patrimônio cultural imaterial, fato é que existe também um aspecto material delas decorrente, representado por instrumentos, partituras, gravações e outros meios pelos quais ela é produzida, registrada e transmitida (MENDES, 2012). Assim, as fontes estritamente musicais tais como partituras, registros fonográficos e outras representam, por um lado, a possibilidade de se resgatar as obras musicais nelas contidas no presente, mas por outro lado, se revelam fontes históricas, uma vez que podem revelar narratividades possíveis a partir das informações textuais e musicais nelas contidas.

O presente trabalho discute questões relativas à memória das práticas musicais conservadas nos hinários, partituras e partes musicais avulsas, bem como dos instrumentos musicais que integram o acervo do Instituto Nossa Senhora da Piedade de Ilhéus. É possível afirmar que, de maneira ampla, o museu do instituto se revela um lugar de memória (NORA, 1993) destinado a deter o esquecimento de saberes-fazer e atividades com as quais não existem mais meios de memória que proporcionam uma conexão direta com o presente. Igualmente, o patrimônio arquivístico-musical do instituto procura deter o esquecimento principalmente das práticas musicais religiosas católicas anteriores às mudanças na liturgia do rito latino desenvolvidas após o Concílio Vaticano II (1962-1965) e as mudanças dele decorrentes. Se por um lado é verdade que este evento na história da Igreja Católica não causou total ruptura em relação ao repertório e às práticas musicais, por outro, não é possível negar a existência na mudança de metas

<sup>1</sup> “Consideraremos como fuente para el estudio de cualquier aspecto relacionado con la musicología a todo documento, material bibliográfico o persona, que pueda proporcionar información al investigador sobre cualquiera de los campos de esta ciencia. [...]el concepto de fuente es más amplio que el de documento, pues éste no comprende la mayor parte de la bibliografía que se ocupa de los temas objeto de estudio, que no proporciona información ‘de primera mano’ , pero que en muchos casos orienta significativamente al investigador. [...]Dentro de las fuentes, algunas serán propriamente musicales, como las partituras, registros sonoros, etc., y otras perimusicales; estas últimas no contienen directamente música, pero proporcionan información relacionada con ella. En este grupo encontraremos actas de reuniones, libros de cuentas y un largo etcétera” (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p.93).

musicais no sistema religioso que ocasionaram esquecimentos deliberados (DUARTE, 2016).

Questiona-se, desta maneira, quais memórias coletivas e que identidade musical local o acervo musical do Instituto Nossa Senhora da Piedade de Ilhéus revela quando integrado à história religiosa e educacional deste lugar de memória, bem como em comparação aos movimentos musicais hegemônicos pelos quais o catolicismo romano passou ao longo do século XX e da recepção destes movimentos no Brasil. Para tanto, recorreu-se ao procedimento bibliográfico e documental, assumindo haver nas partituras o já referido caráter de portadoras de memórias que, uma vez interpretadas, podem ser transformadas em narrativas.

Os dados obtidos foram analisados a partir dos referenciais de noções de memória coletiva e identidade em Joël Candau (2011), segundo os quais a memória compartilhada pela via da narratividade (metamemória) sempre se recria em razão das necessidades identitárias dos sujeitos no presente. Ainda acerca da adaptação dos grupos humanos, da pertinência do compartilhamento dentro destes grupos e de eventuais tolerâncias a comportamentos individuais ou de pequenos grupos discrepantes do todo, recorreu-se a uma abordagem da Igreja Católica enquanto um sistema social complexo, com base em Niklas Luhmann (1995). Finalmente, recorreu-se à noção de processo civilizador presente na obra de Norbert Elias (1994) a fim de compreender a função social que o convento e instituto educacional das irmãs ursulinas podem ter assumido quando de sua fundação e nos anos iniciais de seu funcionamento.

O trabalho foi dividido em três sessões, sendo a primeira dedicada a um breve histórico da instituição no contexto de sua instalação. Passa-se então à autocompreensão hegemônica do catolicismo no Brasil neste período, a Romanização e sua contraparte no âmbito da música, a Restauração musical católica. Finalmente, são discutidas as fontes musicais recolhidas ao museu do Instituto Nossa Senhora da Piedade.

## **1. DA FRANÇA A ILHÉUS: O MOMENTO DE FUNDAÇÃO**

Segundo Ivaneide Silva (2004), a criação de dois colégios confessionais católicos na cidade de Ilhéus no início do século XX veio a suprir a necessidade dos coronéis do cacau – grande ciclo econômico responsável gerador de considerável capital no período, uma vez que já em 1870 a cidade se tornara a maior produtora do gênero no país. A fim de garantir uma adequada formação para seus descendentes sem precisar



enviá-los à capital baiana ou ao Rio de Janeiro, as expectativas da oligarquia local foram satisfeitas com a criação do Colégio Nossa Senhora da Piedade, para a educação feminina, e do Colégio Diocesano São José, para a formação dos rapazes.

No site do Instituto Nossa Senhora da Piedade consta um breve histórico da fundação do convento e da escola em Ilhéus (MADRE THAIS | PIEDADE, [2013]). Chegando ao Brasil em 1915, madre Maria Thaís do Sagrado Coração Paillart, francesa da Comunidade de Quimperlé (Bretanha - França), ocuparia a função de primeira provincial das Ursulinas do Brasil até 1921. Ainda no ano de sua chegada, se dirigira até Salvador para uma visita canônica em dois conventos de sua ordem, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora da Soledade. O período da visita coincidiu com as comemorações das Bodas de Prata de episcopado de Dom Jerônimo Tomé da Silva, ocasião em que os bispos sufragâneos se reuniram na capital baiana e que madre Thaís teria conhecido Dom Manuel de Paiva, bispo de Ilhéus e este teria lhe proposto a fundação de um convento e uma escola. A empreitada teve início com a partida de cinco religiosas de Salvador para Ilhéus em janeiro de 1916. Quando de sua chegada, as religiosas foram instaladas na residência episcopal para ali fundarem seu estabelecimento de ensino. Assim, ainda em 1916, tiveram início as atividades educacionais da escola das religiosas, com 16 alunas, sendo uma delas interna.

Em julho de 1917 o colégio transferiu-se para uma sede própria, ao que tudo indica, já no Alto da Piedade, localização que até hoje ocupa. Em 1921, houve o reconhecimento da utilidade pública da instituição e sua equiparação à Escola Normal do Estado (A CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE, 2010). A capela neogótica que figura como identidade visual do Instituto foi construída entre 1927 e 1929, revelando não apenas um alinhamento às origens francesas das religiosas, mas todo o espírito da *Belle époque* brasileira que tinha a Europa e particularmente a França como modelo urbanístico e de progresso no que tange aos aspectos civilizatórios.

O instituto haveria de cooperar, portanto, para a construção de um modelo societário inerente às expectativas de parte da população local, cuja crença no progresso e em um modelo específico de processo civilizatório (FOLLIS, 2004; ELIAS, 1994) precisava aproximá-los de referenciais nacionais de desenvolvimento (as capitais do estado e nacional), mas principalmente dos modelos europeus. As expectativas da formação destas mulheres brasileiras da *Belle époque* não haveria de ser outra que não

aquela para o lar, conforme os dois excertos de discursos pronunciados por ocasião de formaturas no instituto que seguem:

Orgulhosos como eu deve estar vós, vossos pais, vossas famílias. Este templo, que sabe Deus com que esforços foi levantado, veio facilitar a educação em Ilhéus, de nossa juventude feminina, que hoje se gloria vendo o efeito real de sua causa - a do Bem, da Moral e Religião, colhendo os primeiros frutos. É a luz bendita o guia do viajor errante: é a âmbula sagrada, onde se guardam as melhores virtudes (Jornal O Comércio de Ilhéus, 1923).

É da educação das filhas do povo, “crisálidas”, que vão ser borboletas, meninas que se vão transformar em sacerdotisas do lar, - que ele há de ressaltar brilhante, inconfundível!... Discurso de formatura proferido por Dr. Soares Lopes (apud SILVA, 2004, p. 112).

Contrariamente, a educação masculina no Colégio Diocesano São José tinha, segundo Silva (2004), o interesse na formação para a atuação na vida pública, reforçando a divisão entre os papéis esperados de homens e mulheres neste período.

## **2. A MÚSICA NO CATOLICISMO: DA ROMANIZAÇÃO AO CONCÍLIO VATICANO II**

Se os modelos pelos quais se pautava a construção da sociedade e satisfação das expectativas das elites sustentadas pelo cacau eram rígidos, também o era a identidade sobre a qual se apresentava a Igreja Católica neste período. Nesta autocompreensão conhecida como Romanização, a hierarquia clerical passara a ser reforçada, em última análise, com a declaração da infalibilidade papal, no Concílio Vaticano I, em 1870, que estabeleceu definitiva e inquestionavelmente a primazia de Roma sobre todo o universo católico de rito latino. Nesta autocompreensão hegemônica, sobretudo, a partir do último quartel do século XIX, as manifestações religiosas que eram eminentemente leigas no catolicismo colonial no Brasil passaram a ceder lugar a um modelo clericalizado e institucionalizado de devoções religiosas (WERNET, 1987). Com a liturgia não haveria de ser diferente: o modelo tridentino deveria ser seguido, mesmo nos mais distantes rincões onde se concentrassem porções do sistema religioso católico, promovendo, em última análise, uma padronização eurocentrista dos ritos. Assim, passava a se desenvolver um *habitus* – ou “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1992, p. 3) –

religioso europeu em uma sociedade autóctone. Para tanto, conflitos foram inevitáveis, a ponto de alguns clérigos terem procurado se valer inclusive do uso de força policial (GAETA, 1997) para reprimirem as práticas do catolicismo popular ou tradicional que marcaram a vida religiosa desde inícios dos tempos de colônia, e que ainda faziam sentido entre grande parte da população, sobretudo aquela alijada dos benefícios decorrentes do processo civilizador em questão.

A fim de construir esta nova identidade religiosa, a hierarquia clerical se valeu do que Joël Candau (2011) chamou de grandes memórias organizadoras, neste caso, notoriamente a noção de unidade, expressa pelo catolicismo do medievo, e a noção de restauração ou de reforço do caráter institucional da Igreja, atribuída ao Concílio de Trento. Paradoxalmente, para preservar sua identidade e reforçar o caráter institucional de sua organização interna, a tradição deixava de figurar como elemento central de organização interna do sistema religioso, para tão somente legitimar as metas que passariam a ser decididas a partir de um rígido sistema de normas, decretos e decisões individuais de prelados, que caracterizou, no âmbito religioso, relações de controle do tipo weberiano racional-legal (DUARTE, 2016).

No âmbito da música, concorreram, na segunda metade do século XIX, alguns movimentos que acabaram por promover a chamada Restauração musical católica, que foi oficializada por Pio X em seu *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra, de 1903. Se no aspecto religioso de maneira mais ampla, a Igreja se vira forçada ao que Luhmann (1995) chamou de fechamento normativo em relação aos “vícios da modernidade” – sobretudo, por meio da redação de um *Syllabus errorum*, no qual Pio IX condenara todos estes vícios, e pela imposição de um juramento antimodernista ao clero –, também no âmbito musical existia entre uma série de acadêmicos e especialistas na matéria uma representação de decadência. Tal decadência decorreria de uma espécie de contaminação da música litúrgica pela música dos teatros, ou seja, da ópera e da música sinfônica. Longe de uma forma de entretenimento elitizada como pode ser hoje encarada, a ópera corresponderia, neste período, à música dos meios de comunicação do presente. Em outras palavras, a principal alegação daqueles que militavam em favor de restaurar a música dos templos “ao seu lugar de dignidade” – daí a “Restauração” – era sua aproximação com a música profana ou secular. Os movimentos de abertura cognitiva ou fechamento normativo à música do entorno do sistema religioso, gerando desenvolvimentos musicais ou mantendo alguma identidade do repertório, geraram



discussões bastante recorrentes ao longo da história, que se preservam ainda hoje, tanto nos discursos dos músicos, quanto nos documentos eclesiásticos sobre a música de função ritual.

As metas musicais determinadas no *motu proprio* de 1903 podem ser divididas em prescrições ou determinações e proibições (TRA LE SOLLECITUDINI, [2003]). A determinação do canto gregoriano como repertório oficial da Igreja Romana de rito latino revela, por um lado, o caráter eurocentrista da visão do pontífice e, por outro, o referencial medieval de unidade expresso neste canto uníssono em língua latina. Deveria ser incentivada com o mesmo empenho a execução da chamada “polifonia clássica”, do século XVI, sobretudo, as composições de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), cuja obra musical estava diretamente relacionada ao Concílio de Trento e a uma lenda segundo a qual, sua *Missa “Papae Marcelli”* teria dissuadido os padres conciliares do banimento da música a vozes dos templos católicos (DUARTE, 2016). Ainda no campo das determinações de Pio X, a música nada deveria conter de teatral em seu caráter. Em outras palavras, isto implicaria a ausência de ornamentação vocal, de grandes passagens virtuosísticas ou a solo, mas também a existência de um acompanhamento que não fosse independente do canto (como ocorria na ópera), mas cuja parte instrumental se limitasse a são somente “sustentar o canto”, preservando em si um caráter vocal (RÖWER, 1907). Além disto, a fim de garantir a completa separação da paisagem sonora dos teatros daquela que deveria caracterizar os templos, foram proibidos os instrumentos de percussão, o piano e uma série de instrumentos de sopro, principalmente aqueles de metal. O órgão foi declarado o instrumento oficial do rito latino, caracterizando o que chamamos outrora de órgão-monumento no catolicismo *Belle époque* (DUARTE, 2014): se por um lado a sonoridade dos grupos orquestrais de antigamente haveria de ser esquecida e substituída pelo flautado do grande instrumento, também as manifestações da religiosidade colonial haveriam de ceder lugar ao modelo europeu adequado às expectativas de parte da sociedade.

Finalmente a existência de mecanismos de controle, tais como as comissões de música sacra, que desempenhavam uma função de *index* do repertório, e a formação musical do clero haveriam de ser, de acordo com o *motu proprio* de Pio X, meios necessários e eficientes para a realização das metas nele propostas.

Em pesquisa em acervos musicais, públicos e eclesiásticos de setenta cidades brasileiras, as fontes nos revelaram, entretanto, a existência de uma expectativa de

controle na legislação eclesiástica que na prática raramente se concretizou tal como prescrita (DUARTE, 2016). Em outras palavras, muitas memórias musicais anteriores à Restauração se preservaram ou passaram a conviver com os novos modelos e repertórios de maneira não necessariamente conflituosa. Se controle houve, este operou principalmente pela via do descontrole.

O modelo musical e litúrgico que marcou as metas do sistema religioso somente começaria a encontrar questionamentos em finais da década de 1940, provavelmente em razão da segunda grande guerra. Este período – marcado, sobretudo, pela redação da Encíclica “*Mediator Dei*” de Pio XII, em 1947 – ficou conhecido como *Aggiornamento*, ou seja, como uma forma de atualização da Igreja em relação à modernidade. Em que pesem eventuais questionamentos sobre as reais intenções de Pio XII de adequar o sistema religioso à modernidade (DUFFY, 1998), fato é que as mudanças decorrentes de seu pontificado acabaram por culminar com o Concílio Vaticano II na década de 1960. Neste sentido, Paula Montero (1992) apontou que a Igreja Católica passou a reconhecer a existência e o valor das culturas não-europeias durante o *Aggiornamento*, mas que a equiparação entre tais culturas somente se tornou efetiva e oficial com o Concílio Vaticano II.

### **3. O PATRIMÔNIO MUSICAL DO INSTITUTO NOSSA SENHORA DA PIEDADE EM CONTEXTO**

No contexto geral das metas musicais do catolicismo romano e das expectativas sociais que envolveram o Instituto Nossa Senhora da Piedade na primeira metade do século XX, é possível compreender o patrimônio musical musealizado. Inicialmente, os instrumentos ali recolhidos revelam alguns aspectos interessantes: ao contrário dos institutos religiosos voltados à educação masculina (colégios e seminários), inexistem instrumentos de banda, mas tão somente pianos. Há de se notar que tal instrumento assumia papel de destaque na formação feminina na *Belle époque* brasileira, sendo responsável por intermináveis classes de instrumento nos diversos conservatórios espalhados pelo país, principalmente o da então capital federal (VERMES, 2000). Deste modo, é possível afirmar que os pianos recolhidos ao museu da Piedade se destinavam à função educacional, ao passo que o harmônio, para uso litúrgico, em substituição ao órgão tubular. Tal substituição foi bastante recorrente no país, em igrejas menores que não poderiam adquirir o órgão-monumento da Restauração musical católica.



Sobre o patrimônio-arquivístico musical – partituras – recolhido ao Museu Nossa Senhora da Piedade, cabe salientar inicialmente que este se encontra em situação de recolhimento permanente. Ao contrário do que ocorre com a classificação dos documentos públicos nas teorias arquivísticas (BELLOTTO, 2012), o recolhimento permanente de fontes musicais não se dá em razão da perda de sua função primária, que é ser executado, mas tão somente de uma eventual social – ou neste caso, ritual – do repertório em questão. Assim, após as mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II – muitas das quais renunciadas durante o *Aggiornamento* –, parte do repertório pré-conciliar caiu em esquecimento nas práticas musicais rituais católicas.

Contrariamente ao senso comum, as referidas mudanças não se relacionam a uma radical passagem do uso exclusivo de repertório composto sobre textos em língua latina para aquele de língua vernácula: desde a segunda metade do século XIX já se observavam coletâneas de cantos religiosos populares ou cânticos espirituais nas chamadas missas baixas ou rezadas (INAMA, LESS, 1892). Isto implica dizer que em missas que não fossem consideradas solenes – categoria reservada a poucas solenidades ao longo do calendário litúrgico católico –, o uso da língua vernácula nos cânticos era permitido. Isto permite que se compreenda a recorrência de coletâneas de impressos musicais com repertório em língua vernácula recolhidos ao museu da Piedade: *Hinos e Canticos, Magnificat, Hosana* e outras. Por outro lado, existiam também livros litúrgicos com repertório em língua litúrgica, sobretudo, coletâneas de canto gregoriano, provavelmente utilizadas pelas religiosas em seus ofícios cotidianos e em missas solenes: *Kyriale, Parish Kyriale, Quattrocento Litanie della B. M. V., Jubilemus, Liber usualis, Proprium de tempore e Proprium sanctorum*.

É possível afirmar, portanto, que as fontes musicais recolhidas ao museu revelam a adequação das práticas musicais de função religiosa no Instituto às prescrições romanas e a uma grande identidade musical construída durante a Romanização e a Restauração musical católica. Ao contrário de diversos outros fundos de documentos musicais que pudemos observar no Brasil (DUARTE, 2016), parece inexistir no acervo das ursulinas qualquer fonte que destoe das prescrições romanas.

Ao lado desta conformação a uma identidade musical coletiva católica, é possível perceber ainda particularidades da ordem das ursulinas em suas fontes, tais como as coletâneas de origem francesa *Manuel de Bénédiction et Processions...*, *Manuel de Chant Complete*, e o *Manuel “Merici”*, de 1936, contendo canto gregoriano em notação

neumática (quadrada), e destinado aos pensionatos e conventos da ordem das ursulinas. O título do livro litúrgico – que também possui um volume para acompanhamento de órgão também recolhido ao museu – faz menção a Santa Ângela Mérici (1474-1540), fundadora da ordem das ursulinas. Foram localizadas, além dos livros, várias separatas de canto gregoriano para as festas dos santos ligados à ordem, tais como as santas Angela Merici e Úrsula, e santo Agostinho. Além dos impressos, existem cópias de partituras manuscritas: um caderno contendo obras sacras de diversos compositores, transcritas ou arranjadas por irmãs ursulinas, inclusive com obras compostas por religiosas da ordem, além de partes vocais avulsas, a uma e duas vezes iguais, com os hinos à “Mãe da Piedade” e Santa Úrsula.

Registros de data, local e nomes de religiosas nas partituras atestam o uso das fontes no convento de Ilhéus. Assim, é possível afirmar que o acervo musical do centenário Instituto de Nossa Senhora da Piedade reflete uma intensa e cotidiana prática musical, comum, em parte, a todo o catolicismo pré-conciliar – particularmente, as semelhanças com outras congregações religiosas –, mas também vestígios de opções musicais no âmbito da ordem religiosa e outras que ocorreram localmente.

Finalmente, partes avulsas de canto a uma e duas vezes (provavelmente para uso das alunas do colégio) com cânticos à “rainha da França e de Lourdes” e à “Mãe da Piedade”, bem como um hino a Santa Úrsula a três vezes iguais atestam a possível participação das educandas do instituto no coro durante as missas festivas.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em resposta ao problema do qual se originou a presente investigação, é possível afirmar que o acervo musical recolhido em caráter permanente ao museu do Instituto Nossa Senhora da Piedade de Ilhéus revela a adesão das religiosas aos movimentos que determinaram as metas religiosas e musicais hegemônicas na primeira metade do século XX. Assim, trouxeram para Ilhéus uma identidade musical forte, de origem europeia e particularmente, francesa, que se adaptou à localidade, seja na adesão aos cantos religiosos populares em língua vernácula, provavelmente utilizados em missas baixas e outros exercícios espirituais, seja na composição de músicas em língua vernácula. Como todo sistema adaptativo (LUHMANN, 1995), a adaptação do micro-sistema religioso ao seu entorno se revela nas partituras avulsas e coletâneas.

Tal acervo se relaciona principalmente às práticas musicais de caráter religioso, nas quais parece terem tomado parte – conforme sugerem as partituras e partes vocais a vozes iguais – as educandas do instituto. Contrariamente a diversos acervos relacionados às práticas musicais encontrados no país, as fontes atestam um alinhamento muito estrito das religiosas à Restauração musical católica, que provavelmente se deu em razão de sua migração partindo de um ambiente totalmente alinhado a tal identidade musical coletiva ou conjunto de metas. Em face desta identidade musical estrangeira assimilada no convento de Ilhéus, se for possível falar em florescimentos identitários locais, estes foram registrado sobretudo em um caderno de música com obras sacras de diversos compositores, transcritas ou arrançadas por irmãs da ordem religiosa, contendo também composições dessas religiosas.

Admitindo que tais memórias musicais implicam também silêncios e esquecimentos, não se percebem entre as fontes quaisquer ligações com as práticas musicais locais que estariam estabelecidas em Ilhéus anteriormente à chegada das religiosas. Tal silêncio é reforçado ainda pelo fato de não terem sido localizadas nas demais igrejas da cidade, arquivos ou outras eventuais entidades custodiadoras fontes musicais que permitissem algum tipo de comparação.

Finalmente, há de se ressaltar que o acervo do museu se refere a uma memória institucional que não deve ser separada, portanto, da entidade custodiadora das fontes. Sua ligação com o *spiritu loci* parece restrita, portanto, ao âmbito da instituição educacional e religiosa, bem como às eventuais repercussões de suas atividades na cidade, mas não à cidade de Ilhéus como um todo, sobre a qual ainda paira um grande silêncio em termos de memórias musicais de tradição escrita.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE. 2010. Disponível em: <<https://ilheuscomamor.wordpress.com/2010/08/27/a-capela-de-nossa-senhora-da-piedade/>>. Acesso em 10 ago. 2016.

BELLOTTO, H. L. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.



DUARTE, Fernando Lacerda Simões Duarte. Órgão-Monumento no Catolicismo Belle Époque. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 13., 2013, Goiânia. *Caderno de Resumos*. Goiânia: EMAC-UFG, 2013. p. 43-45.

\_\_\_\_\_. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. 1.v. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOLLIS, Fransergio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular: Estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.17, n.34. 1997. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102\\_01881997000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102_01881997000200010)>. Acesso em: 29 abr 2012.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la volontà della chiesa: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti*. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

MADRE THAIS | PIEDADE. [2013]. Disponível em: <<https://http://piedade.org.br/page5/>>. Acesso em 10 ago. 2016.

MENDES, António. *O que é património cultural*. Olhão (Portugal): Gente Singular, 2012.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n.20, a.7, p. 90-112, out, 1992.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SILVA, Ivaneide Almeida da. *História e educação religiosa em Ilhéus (1916-1930)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

TRA LE SOLLECITUDINI. *Motu proprio Tra le Sollicitude do Sumo Pontífice Pio X sobre a música sacra*. [2003]. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html)>. Acesso em 10 jan. 2016.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia – REM*, v. 5. n. 1. jun. 2000. Curitiba: Departamento de Artes da UFPR, 2000. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr5.1/vol5-1/rio.htm](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr5.1/vol5-1/rio.htm)>. Acesso em 20 set. 2010.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Ensaaios – 120.

