

Música e sociedade no Brasil colonial

ROGÉRIO BUDASZ



Carlos Julião. *Cortejo da Rainha Negra na Festa de Reis*. Aquarela colorida do livro *Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio*.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL –
DIVISÃO DE ICONOGRAFIA

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

em levar em conta alguns casos isolados de portugueses e franceses fixando-se na costa brasileira, por livre vontade ou não, durante as primeiras décadas do século XVI, a colonização e o efetivo povoamento dessa região por europeus e seus descendentes tiveram início apenas na década de 1530. Missionários religiosos também começaram a se estabelecer nessa época, sendo o grupo mais importante a Companhia de Jesus, que chegou em 1549 e fundou vários colégios ao longo da costa brasileira.

O povoamento da costa brasileira nos dois primeiros séculos após a descoberta pelos portugueses foi condicionado pelos ciclos econômicos do pau-brasil e da cana-de-açúcar, esse último marcando também o início da presença negra no Brasil. Os colonos eram invariavelmente homens que estabeleciam propriedades rurais e, geralmente, amasiavam-se com as nativas, originando um novo tipo étnico, o mameluco, que se tornaria o principal responsável

pela expansão territorial da colônia. A colonização foi marcada por iniciativas e regulamentações contraditórias, que, enquanto estimulavam a vinda de colonos, reprimiam o desenvolvimento de uma identidade brasileira por proibir o surgimento de casas impressoras, periódicos e universidades.

Para o colono, a única forma de literatura era muitas vezes aquela transmitida oralmente, nos romances populares ibéricos de teor histórico ou moral. Muitos desses romances, geralmente cantados sobre melodias simples para não dificultar a inteligibilidade da narrativa, permanecem vivos até hoje na tradição popular tanto em Portugal como no Brasil, e sofrendo poucas transformações nesses quinhentos anos, como é o caso de *Conde Claros*, *A Bela Infanta*, *Gerineldo*, e tantos outros.

Além desses, o repertório musical dos primeiros colonos e seus descendentes incluiria também cantos de trabalho para acompanhar ações rotineiras,



acalantos e cantigas, tanto em português como em tupi. A primeira geração de brasileiros crescia, assim, ouvindo romances, cantigas e ritmos ibéricos cantados e tocados na viola pelo pai, enquanto era embalada pelos acalantos da mãe tupi em seu idioma. Quer fosse pelo seu conteúdo considerado “lascivo” ou pela sua associação com os cultos nativos, algumas daquelas cantigas, tanto ibéricas como tupis, escandalizaram os missionários, induzindo-os a comporem versões pias, ou “divinizadas”. José de Anchieta era mestre nessa transmutação e ensinava também as doutrinas, orações e hinos católicos no idioma tupi.



Fora do contexto missionário, também eram comuns as bandas de corporações militares ou de escravos, mantidas pelos latifundiários mais destacados como aparato de ostentação e demonstração de poder, ao realizarem entradas pomposas nas vilas ao som dos clarins, ou para impressionar visitantes. Promovidas pelas autoridades seculares e religiosas, várias festas, como as de Corpus Christi e da Visitação de Santa Isabel, incluíam procissões, música e danças, trazendo alegorias, mascarados e coreografias de índios e negros. Para o acompanhamento costumavam ser usados tambores, pandeiros, gaitas de fole, pífanos e charamelas – termo esse que poderia incluir tanto instrumentos de palheta, como a chirimia ibérica, quanto instrumentos de bocal, como as cornetas, sacabuxas, trompas e outros. Além disso, nas festas e outros conagraçamentos ao ar livre poderíamos, tal como hoje em dia, encontrar cantores repentistas, numa tradição que remonta aos segréis da Idade Média.

Tais festas e procissões, tal qual em Portugal, muitas vezes funcionavam como pretexto para

a socialização e diversão, como satirizaria o poeta Gregório de Mattos no final do século XVII. Contudo, a despeito de várias regulamentações repressoras e das opiniões de alguns moralistas, o conagraçamento entre escravos era geralmente tolerado “para evitar males maiores”, no dizer de Antonil, pois a mistura de raças também dificultava a identificação étnica de escravos de várias nações e crenças, diminuindo o perigo de insurreição. Já a mistura entre negros e branco, era insistentemente reprimida pelas autoridades – e isso até o início do século XX –, o que não parece jamais ter surtido o efeito desejado, como o comprovam não só as descrições de viajantes como também o fato de terem sido reprisadas várias vezes no decorrer dos séculos as prescrições contra o ajuntamento de brancos e escravos nas festas.

Quanto à música oficial do Estado e da Igreja, nota-se já no século XVI a tentativa de reproduzir em miniatura o estabelecimento musical português. Existiam, no entanto, algumas diferenças fundamentais que dificultavam essa reprodução, ao mesmo tempo em que moldavam novas maneiras de fazer e usar a música: se Portugal era pequeno e densamente povoado, o inverso valia para o Brasil nos dois sentidos. A rarefação populacional tornava inviáveis certas práticas musicais e inúteis outras.

MÚSICA NO ESPAÇO DOMÉSTICO

A maior parte das vilas fundadas durante o primeiro século da colonização formava-se ao redor de alguns fortes militares e escolas jesuíticas. Enquanto isso, o grosso da população habitava as propriedades rurais, que cresceram muito – em número e tamanho – nas últimas décadas do século XVI, passando a especializar-se no cultivo da cana de açúcar e na produção de seus derivados, açúcar e aguardente, assim como no cultivo da mandioca e na produção da farinha.

Distante dos centros urbanos – numa época em que eram poucos os que se destacavam –, o engenho ficava assim definido como a principal unidade de produção e povoamento, enquanto a Casa Grande era o seu centro administrativo e religioso, na verdade o principal espaço de sociabilidade. Ali era promovida

a educação civil e religiosa, bem como os encontros sociais, por ocasião de batizados, de casamentos, e da hospedagem de visitantes. Nesse contexto, a música era cultivada como auxiliar no fluir das atividades sociais, como passatempo na intimidade do lar, acompanhando momentos de devoção religiosa ou como demonstração de civilidade e poder para os olhos e ouvidos externos.

E era por isso que a prática musical também fazia parte da instrução dos filhos e afilhados do senhor de engenho. Formação diferente, e para cumprir tarefas diferentes, teriam os músicos escravos – cantores e chameleiros – que participariam do aparato de propaganda e demonstração de poder do senhor de engenho, sendo muitas vezes emprestados às Igrejas e vilas por ocasião de festas religiosas e cívicas.



Os primeiros que se dedicaram ao ensino da música foram os missionários, que, a princípio, concentravam-se nos nativos e usavam a música como instrumento auxiliar na conversão e catequese. Depois deles, representando oficialmente o estabelecimento musical da Igreja, aparecem os mestres de capela, enviados de Portugal para organizar a atividade musical de determinada região mas que também exerciam a função de instrutores da arte da música para quem pudesse pagar. Mais tarde, também passam a exercer essa função, embora de forma limitada, os cantores e instrumentistas mais destacados dentre os índios, negros e mulatos instruídos na música européia pelos missionários e mestres de capela, com o objetivo principal de interpretarem



Alexandre Rodrigues Ferreira.
Desenho aquarelado.
Viola que tocam os pretos.
Desenho aquarelado do livro
*Viagem filosófica às Capitanias
do Grão-Pará, Rio Negro, Cuiabá.*
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO
DE ICONOGRAFIA

as composições por eles preparadas.

Evidentemente, o filho de um senhor de engenho não entraria numa relação mestre-aprendiz com o mestre de capela local. Esperava-se que tomasse conta dos negócios do pai, fosse estudar em Portugal ou seguisse a carreira eclesiástica – podendo, neste último caso desenvolver suas habilidades musicais de maneira mais aprofundada. Este tipo de interesse musical não profissional era bastante comum entre a aristocracia e burguesia abastada portuguesa, a ponto de vários nobres, incluindo reis e príncipes, tornarem-se compositores competentes.

Sendo o profissionalismo musical indicativo de baixa estatura social, isso talvez explicasse o porquê da quase inexistência de compositores brancos nas Minas Gerais do século XVIII (com exceção dos portugueses enviados com a expressa finalidade de servirem como mestres-de-capela), numa época em que, após a descoberta do ouro, multiplicavam-se os centros urbanos no interior da colônia, multiplicando-se também as oportunidades de trabalho de cantores, instrumentistas e compositores.

Todavia, para a elite brasileira dos séculos XVII e XVIII, mesmo desdenhando o profissionalismo musical, o diletantismo na música era qualidade apreciável. A habilidade como compositor é colocada por historiógrafos e bibliógrafos portugueses e brasileiros em pé de igualdade com a produção literária, e a proficiência na execução à viola ou à harpa equivaleria aos dotes poéticos e à instrução nas assim chamadas artes liberais. De fato, inventários

da época comprovam que o mobiliário das casas grandes costumava incluir harpas, violas e cítaras, além de dispor de aposentos usados como escolas, onde os filhos eram instruídos em aritmética, gramática, retórica, religião e música.

Na *Nobiliarchia Paulistana*, Pedro Taques de Almeida Prado menciona, entre a aristocracia paulistana de séculos passados, além de harpistas e tocadores de “vários instrumentos”, dois tocadores de viola. Frei Plácido, “eminente na prenda de tanger viola”, tomou o hábito em Alcobaça e teria tocado para o rei D. Pedro II de Portugal. Francisco Rodrigues Penteado, pernambucano, demonstrava tal “mimo” na mesma arte que em 1648, voltando de Lisboa, foi convidado por Salvador Correia de Sá e Benevides a instruir “nos instrumentos músicos” suas filhas e seu filho Martim Correia. Evidentemente, em se tratando das famílias aristocráticas brasileiras, os dotes musicais não poderiam ser utilizados como forma permanente de sustento: são práticas socialmente distintas o cultivo da música como profissão ou como “elemento de civilidade”, usando a expressão da época. À época do convite de Sá e Benevides, Penteado encontrava-se desprovido de recursos, pois havia esbanjado a fortuna paterna em Lisboa, e a solução encontrada, enquanto buscava formas mais nobres de aquisição de capital, seria remediar-se instruindo os filhos do mais poderoso brasileiro de seu tempo. Algum tempo depois, Penteado se estabelecerá em São Paulo, após casar-se com a filha de um latifundiário.



Fora do contexto religioso, além da citação de Almeida Prado, a harpa aparece também em um poema de Gregório de Mattos, animando uma festa. Mesmo utilizada como principal acompanhante das

funções religiosas pelo interior do Brasil até as primeiras décadas do século XVIII, a harpa não parece ter-se difundido muito como instrumento doméstico. Nem mesmo o cravo parece ter exercido essa função em larga escala, permanecendo neste papel a viola até ser sobrepujada pelo piano no século XIX.

Principal acompanhador dos romances, cantigas, tons e modinhas, além de ótimo veículo para a música solo, a viola de mão era instrumento de versatilidade incontestável. Suas variantes no século XVI incluíam um instrumento de quatro ordens de cordas (a guitarra renascentista), de seis ordens (conhecida na Espanha como *vihuela*), e, no século seguinte, de cinco ordens (muitas vezes chamada guitarra barroca). Este último instrumento originaria mais tarde a viola caipira brasileira, as diversas violas regionais portuguesas, e a guitarra espanhola, ou violão. Nomes de tocadores que se especializaram na viola de cinco ordens, como Felipe Nery da Trindade, Manuel de Almeida Botelho e João de Lima aparecem com destaque na obra de Domingos do Loreto Couto, historiógrafo pernambucano do século XVIII.

Além de chantre da catedral de Salvador por vários anos, João de Lima – conhecido do poeta Gregório de Mattos – foi pedagogo e compositor, deixando obras de música sacra e profana e dominando a execução musical em vários instrumentos. Manuel de Almeida Botelho passou vários anos em Portugal, protegido do patriarca de Lisboa e do Marquês de Marialva. Loreto Couto atesta que, além de muita música sacra, Botelho teria composto “sonatas e tocatas tanto para viola como para cravo”, além de música de salão, como minuetes e tons.

Forma de canção erudita bastante difundida na Península Ibérica e América Latina, o tono humano geralmente apresenta temática árcade, forma estrófica com refrão, e textura a uma ou duas vezes agudas contra um baixo, constituindo-se assim num ancestral da modinha portuguesa. Quanto aos tons de Botelho, talvez se assemelhassem àqueles compostos pelo português Antônio Marques Lésbio, com acompanhamento à viola, ou mesmo com a peça *Matais de Incêndios*, integrante dos manuscritos

de Mogi (da década de 1720 ou 1730), e trazidos novamente à tona graças às pesquisas de Jaelson Trindade, embora ainda reste alguma dúvida quanto a se esta peça é um tono humano, como sugerido por Trindade, ou um vilancico natalino, conforme estudo de Paulo Castagna.



Embora não tenhamos notícia da sobrevivência de peças compostas por aqueles violistas pernambucanos e paulistas, podemos ter uma idéia bastante aproximada do que tocavam, através das fontes portuguesas do início do século XVIII, para a viola de cinco ordens contendo o repertório-padrão para a formação do instrumentista luso-brasileiro daquela época: danças italianas, francesas, ibéricas e de influência afro-brasileira como o canário, o vilão, o arromba, o cumbé e o cubanco, além de muitas fantasias e rojões.

É importante lembrar que o repertório popular ibérico e latino-americano era muito menos heterogêneo no século XVII do que em nossos dias. Portugal havia reconquistado sua independência da Espanha apenas em 1640. Naquela época, durante a infância e juventude de Gregório de Mattos, os elementos que ajudariam a definir a brasilidade apenas começavam a tomar forma. Muita poesia tanto no Brasil como em Portugal ainda era escrita em espanhol, e, enquanto peças de Calderón e Lope de Vega eram representadas em Salvador, autores brasileiros também escreviam teatro naquele idioma. Naturalmente, a música desse período também pareceria a nossos ouvidos bastante espanhola, tratando-se menos de uma influência nacional específica do que da evidência de um estilo compartilhado e generalizado por toda a Península Ibérica e América Latina, como o atestam, por exemplo, os vilancicos e tonos de Gaspar

Fernandes e Antonio Marques Lésbio, bem como o repertório português para viola e teclado.

Na ausência de documentos musicais, uma ótima fonte de informações sobre a música não-religiosa tocada e cantada no Brasil seiscentista é a obra poética de Gregório de Mattos (1636-1696). Além de descrever funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e cantores e de citar peças instrumentais comuns tanto em Portugal como na Espanha e América Latina, Mattos usa vários tonos humanos espanhóis como refrão ou base para glosas de sua autoria. Em outros casos, Mattos usa modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os “chulos” cantavam. Religiosos e moralistas continuavam encarando com suspeita esse repertório, sendo célebre a condenação de Nuno Marques Pereira, atribuindo aquelas modas à invenção do demônio – o qual, conta Pereira, era exímio tocador de viola.

Na segunda metade do século XVIII, o repertório musical que passa a difundir-se pela colônia é, por um lado, o de danças afrancesadas como o minuete e a contradança – as principais coreografias de salão no Brasil até o início do século XIX – e, por outro lado, as canções simples – as modas – agora influenciadas pelo estilo galante da ópera e música sacra napolitanas, com melodias e harmonias ainda mais simples e adocicadas, despretensiosamente denominadas “modinhas”. Se a princípio estas apresentavam uma temática pastoril árcade, vinculada ao gosto poético da época, o estilo é gradativamente influenciado pelo contexto afro-brasileiro, tanto na maneira de falar como nos ritmos e harmonias do lundu – aquela dança que tanto escandalizou viajantes do norte da Europa – originando assim a modinha brasileira, que acabaria voltando para Portugal nas obras de poetas e compositores como Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manuel da Câmara.

Felizmente, foi preservada muita música desse período, sendo notáveis as peças coletadas pelos viajantes austríacos Spix e Martius, as modinhas brasileiras preservadas na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca Nacional de Lisboa, e as peças instrumentais contidas no livro de saltério de Antônio Vieira dos Santos, compilado no início

do século XIX. Há ainda uma única peça para teclado do século XVIII, a chamada *Sonata Sabará*, cuja autoria ainda permanece cercada de dúvidas. Finalmente, os duetos concertantes para dois violinos de Gabriel Fernandes da Trindade, da segunda década do século XIX, nos dão uma idéia do estiloda música de câmara para cordas composta nos últimos tempos do Brasil-colônia.

DISCOGRAFIA

Romances Populares:

TEATRO DO DESCOBRIMENTO. Ana Maria Kiefer, Grupo Anima. Akron

Discos; faixa 5: Romance da Nau Catarineta

DO ROMANCE AO GALOPE NORDESTINO. Quinteto Armorial.

Discos Marcus Pereira. Romance da Bela Infanta

José de Anchieta:

TEATRO DO DESCOBRIMENTO. Ana Maria Kiefer, Grupo Anima. Akron

Discos; faixa 8: Quién te visitó, Isabel?; faixa 9: Mira Nero

A MÚSICA NA FESTA. Integrante do livro Festa: Cultura

e Sociabilidade na América Portuguesa; faixa 6: Venid a sospirar con Jesu amado (Companhia Papagalia)

Marinícolas:

HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PERÍODO COLONIAL II. Ricardo Kanji.

Estúdio Eldorado; faixa 2

TEATRO DO DESCOBRIMENTO. Ana Maria Kiefer, Grupo Anima. Akron

Discos; faixa 12

Matais de Incêndios:

HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PERÍODO COLONIAL I. Ricardo Kanji.

Estúdio Eldorado; faixa 36

A MÚSICA NA FESTA. Integrante do livro Festa: Cultura

e Sociabilidade na América Portuguesa; faixa 15 (Klepsidra)

Sonata 'Sabará':

NINGUÉM MORRA DE CIÛME. Collegium Musicum de Minas. Prod.

independente, faixa 5

Modinhas:

MARÍLIA DE DIRCEU. Ana Maria Kiefer, Edelton Gloeden e Gisela

Nogueira. Estúdio Eldorado.

MODINHAS E LUNDUS DOS SÉCULOS XVIII E XIX. Manuel Morais

e Segréis de Lisboa. Movieplay; faixa 8: Eu nasci sem coração;

faixa 13: Ganinha, minha Ganinha; faixa 19: Menina, você que tem?

Coleção de Spix e Martius:

VIAGEM PELO BRASIL. Ana Maria Kiefer, Edelton Gloeden e Gisela

Nogueira. Estúdio Eldorado

Recitativo e Ária:

HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PERÍODO COLONIAL II. Ricardo Kanji.

Estúdio Eldorado; faixas 11 e 12

Duetos concertantes:

GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE: DUETOS CONCERTANTES. Maria Ester

Brandão, Koiti Watanabe. Paulus

CASAS DE ÓPERA E ACADEMIAS

Uma espécie de teatro moral com intervenções musicais já se encontra presente no primeiro século da colonização, nos autos preparados por José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. Tal como na Europa, a finalidade didática do teatro jesuítico era óbvia, e os números musicais cumpriam a função de tornar mais atraente a mensagem de submissão à igreja e ao rei. É evidente também a filiação desse teatro aos autos ibéricos seiscentistas, em especial os de Gil Vicente, sempre intercalando enredos leves e cômicos com danças, canções e romances populares. Nos séculos seguintes, os modelos passariam a ser Lope de Vega e Calderón.

São bastante numerosos os relatos sobre a representação de comédias musicadas nas casas abastadas das cidades, ou mesmo ao ar livre, como aquelas para as quais o pernambucano Antônio da Silva Alcântara compôs a música em 1752. É quase certo que tais comédias – a grande maioria escrita em idioma espanhol – seguissem o modelo da zarzuela de Antonio de Literes e Sebastián Durón, com árias, coros e alguns recitados alternando com diálogos falados.

Durante o século XVII, não se tem notícia na colônia da apresentação de óperas no sentido moderno do termo, ou seja, a encenação de um enredo integralmente posto em música. Mesmo no século XVIII, além do modelo das óperas de Antônio José da Silva, com diálogos falados e poucos números musicais, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego da música, funções que eram mesmo assim denominadas “óperas”.

Sendo o teatro e a ópera – nas suas variadas acepções – desde cedo explorados no Brasil como instrumentos de doutrinação ideológica, não tardariam a aparecer, patrocinadas pelo poder público, casas especificamente destinadas à representação de dramas, comédias e entremezes em música – as casas de ópera – que visavam promover uma educação cívica paralela à educação religiosa da Igreja. No decorrer do século XVIII, toda vila de maior porte passa a possuir, além da igreja, uma casa de ópera, aparecendo as duas muitas vezes lado a lado. Seguindo a marcha de povoamento do interior que se sucede à descoberta

do ouro, encontramos casas de ópera em várias localidades das Minas Gerais, de Goiás e tão longe quanto em Cuiabá, no centro geográfico da América do Sul.



O repertório das casas de ópera no século XVIII e boa parte do XIX incluía principalmente dramas de Metastasio, como *Ezio in Roma* e *Didone abbandonata*, que, além de transmitir alguma lição moral, retratavam o herói como líder firme, sábio e magnânimo, mas usando de disciplina quando necessário. Os libretos escolhidos eram bastante convenientes para a finalidade proposta, pois a platéia fatalmente identificaria o herói com o soberano português. Embora o musicólogo Francisco Curt Lange tenha compilado uma lista impressionante de óperas representadas no Brasil durante o século XVIII, apenas algumas páginas de partituras sobreviveram, impossibilitando qualquer tentativa de reconstituição. Do período joanino, restam de Bernardo José de Souza Queiroz a música de cena para uma peça teatral de 1813, dois entremezes e uma ópera, *Zaíra*, composta no Rio de Janeiro antes de 1816, além de alguns números avulsos de óperas do baiano Damião Barbosa de Araújo. Além disso, muita pesquisa resta a ser realizada sobre as óperas de autores europeus – Marcos Portugal e Pedro Antônio Avondano, para citar os mais importantes – representadas em casas de ópera brasileiras.

Por volta do final do século XVIII, devido à escassez do ouro e ao fim do patrocínio público, as casas de ópera desaparecem ou passam a ser definidas

mais e mais como espaços daqueles que podem pagar e dos que, à custa de muita bajulação, conseguem um lugar ao lado daqueles. Já os atores, cantores e instrumentistas sempre foram na sua maior parte mulatos e negros, cuja instrução teria sido provida ou pelos mestres de capela locais ou, de maneira mais informal, pelos diretores musicais dos regimentos militares ou das bandas de músicos dos engenhos e minas. Algumas vezes, tais artistas conseguiam ir bem além da casa de ópera local, como foi o caso da cantora mulata Joaquina Maria da Conceição Lapinha, que apresentou-se com sucesso em teatros portugueses.

Não se colocando na posição subserviente de músico ou ator profissional, o rico e o letrado teriam restritas possibilidades de demonstração de suas habilidades performáticas, fossem elas de poeta, intérprete ou mesmo compositor. Além do espaço doméstico, havia a academia, um misto de clube literário e sociedade secreta que se difundiria pelos principais centros urbanos do Brasil a partir da segunda metade do século XVIII. É no contexto das academias, ligadas à estética arcáde, que surgem nomes como os de Tomás Antônio Gonzaga (cujas poesias foram depois musicadas na série de modinhas do ciclo de Marília de Dirceu) e Domingos Caldas Barbosa (cristalizador da modinha brasileira), e de obras como a cantata *Herói, egrégio, douto, peregrino*, mais conhecida como *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, composta em Salvador em 1759.

Não sobreviveu até nossos dias o repertório de música de câmara que talvez fizesse parte das reuniões daqueles acadêmicos. Alguns deles possuíam instrumentos de arco, como ficou registrado nos autos de devassa da Inconfidência Mineira. Além disso, comprovando a prática da música de câmara europeia no interior do Brasil, há o relato de Spix e Martius, sobre um mineiro que intercepta os viajantes no interior da mata e os convida a irem à sua casa, onde, com instrumentos e partituras cedidas pelo anfitrião, executam um quarteto de Pleyel.

ROGÉRIO BUDASZ

Doutor em musicologia (Phd) pela Universidade do Sul da Califórnia, mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo e professor da Universidade Federal do Paraná.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)