

MÚSICA E IDENTIDADE EM MINAS GERAIS COLONIAL

Music and Identity in Minas Gerais Colonial

Mauricio Monteiro*

RESUMO: Este artigo procura abordar as possíveis relações de identidade na música colonial de Minas Gerais a partir de observações e estudos históricos e estilísticos. Da mesma forma, propõe-se que essa identidade possa ser expansiva, a partir da organização social, da religiosidade e principalmente das funcionalidades sonoras para o estabelecimento do culto e das festividades em torno da religião. Destaca-se também dois outros aspectos: a mestiçagem como resultado do povoamento e a organização religiosa em torno das irmandades, característica marcante na sociedade de Minas Gerais. Ao mesmo tempo, procura caracterizar as solenidades festivas como momentos de encontro e de estabilidade social, confluindo para uma identidade desejada e um mundo imaginável. Nesse contexto, as diferenças são utópicas, mas as identidades se tornam reais para o *continuum* social.

Palavras-chave: música; irmandade; festas; estilo; mestiçagem

ABSTRACT: *This article sought to address the possible identity relations in colonial music of Minas Gerais from observations and historical and stylistic studies. Similarly, it is proposed that this identity can be expansive, from the social organization, religion and especially the sound features for the establishment of worship and festivities around religion. Another highlight two other aspects, namely: miscegenation as a result of the settlement and the religious organization around the brotherhoods striking feature in the society of Minas Gerais. At the same time, it seeks to characterize the festive ceremonies as moments of encounter and social stability, converging to a desired identity and world imaginable. In this context, the differences are Utopian, but the identities become real for the social continuum.*

Keywords: *music; brotherhood; parties; style; miscegenation*

* Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi - UAM. São Paulo, Capital, Brasil. mauriciomonteiro@hotmail.com.

Introdução

O contexto sócio-cultural de Minas Gerais durante os tempos coloniais favoreceu o desenvolvimento de uma atividade musical intensa e qualificada. A Capitania e posterior Província de Minas Gerais foi instaurada pela corôa após 1720, quando então pertencia à Capitania de São Paulo. A descoberta das minas de ouro e diamantes favoreceu a autonomia da região que seria, por todo século XVIII, o centro polarizador da colônia e das atenções do Reino. Como fator econômico, a exploração foi mais uma das garantias de sustentação da Metrópole e de enriquecimento rápido dos colonos. A atividade musical desenvolveu-se nessas regiões suportada por uma situação econômica favorável, com disponibilidades humanas e materiais suficientes para suprir o fausto do Absolutismo Monárquico português, nas suas duas instâncias mais fortes: Estado e Igreja. No entanto, o período de maior produção musical em Minas Gerais coincidiu com a época em que a produção das minas já apresentava considerável declínio. Assim sendo, foi na segunda metade do século XVIII e nos primeiros decênios do século seguinte que podemos observar a maior produção artística de Minas Gerais, tanto no nível estético quanto no quantitativo.

A exploração do ouro e das jazidas de diamantes propiciaram o surgimento de centros urbanos de vida cultural ativa, como nos casos de Vila Rica, São João del-Rei, Sabará, Tiradentes, Mariana, Vila do Príncipe e Prados. Neles, e em outros arraiais, a vida cotidiana estava sobretudo ligada à estrutura e ao funcionamento das instituições religiosas: basicamente, irmandades e confrarias. Essas instituições tornaram-se as principais consumidoras e fornecedoras da mão-de-obra artística, tanto nas artes plásticas e arquitetura, como na música. Quando procuramos traçar uma História da Música Mineira, é fundamental considerar as atividades dessas associações na vida dos homens. Trata-se de elaborar uma História Social da Música, com base em suas práticas musicais e dos possíveis entrecruzamentos entre História e Música. Nesse labirinto de fatos e ações, encontra-se uma forma de identidade sonora e social que permeou as atividades musicais em Minas Gerais. A identidade, tal como se apresenta, foi funcional, estilística e predominantemente social e econômica. Nesse último sentido merece um destaque para uma associação religiosa, *dúbia*, é verdade; muitas vezes profana e regulamentadora, mas

sempre sob a égide de uma devoção: a Confraria de Santa Cecília. Essa associação religiosa funcionou com duplo caráter: a sua estruturação não só manteve os princípios caritativos e devocionais, como faziam as outras tantas associações, como também criou dispositivos reguladores da prática musical. Funcionou como uma instituição que controlava essa prática: forneceu músicos qualificados mediante exames prévios e estipulou os preços de seus serviços. Essa ambigüidade na formação e na caracterização da Confraria de Santa Cecília, ao mesmo tempo religiosa e profissional, tornou-a uma agremiação significativa para a vida musical de Minas Gerais do século XVIII até a primeira metade do século XIX.

Por outro lado, não podem ser abandonadas as transformações que ocorreram na sociedade colonial que, de uma forma ou outra definiu, *ipso facto*, a maneira de pensar, ver e compreender o mundo. A Inconfidência Mineira, sobretudo, marcou o início de uma mudança observada, particularmente, no nível das sensibilidades e das formas de poder. O fracasso da Inconfidência Mineira foi comemorado três anos após a conclusão da devassa e no ano da comutação das penas aos seus réus (1792) - acontecimento em que houve música, com o soleníssimo "Te Deum" em ação de graças "pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração nesta capitania" (Auto de arrematação da música para o "Te Deum" em ação de graças. Ano II, número 1, 1897). Posteriormente a esta comemoração surgiram outras "inconfidências" em outras partes da colônia; respectivamente no Rio de Janeiro (1794), na Bahia (1798) e em Pernambuco (1801). Nessa época a pobreza das minas já estava caracterizada e o esfacelamento do Antigo Regime e do Absolutismo Monárquico tomaram proporções que aceleraram o processo de independência. A instalação da família Real no Rio de Janeiro (1808), a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves (1815), a independência política em 1822 e a consequente instauração do Império foram outros acontecimentos que contribuíram para uma nova forma de pensar e ver o mundo. Uma época de movimentações e instabilidades.

1 Música na Sociedade Mineradora

O estudo da atividade musical em Minas Gerais oferece um amplo debate; voltado não só para as questões técnicas e estilísticas como também, e principalmente, sociais. Os termos fluentes na musicologia para caracterizar os estilos na História da Música nem sempre podem ser aplicados com a suas amplas conceituações numa realidade diversa daquela da Europa. Por isso, para denominar a linguagem dos compositores mineiros setecentistas da primeira metade do século XIX como pré-clássica ou barroca, é necessário deter-se em conceitos específicos, numa comparação com as tendências e os estilos europeus; sem, no entanto, prender-se compulsivamente a eles. As classificações podem ser generalizadas para a música ocidental, mas é preciso redimensioná-las a contextos históricos e sociais onde são aplicadas. Socialmente, a atividade musical em Minas Gerais envolveu recursos humanos e materiais disponíveis naquela sociedade, numa ordem tal que representava uma visão de mundo determinada. Ademais, o termo musicologia é uma tradução do original em alemão: *Musikwissenschaft*, literalmente "ciência da música". A terminologia foi criada na Alemanha oitocentista para designar o estudo das estruturas musicais. Fortemente ligada ao positivismo, essa musicologia tem se preocupado com análises factuais, verificáveis; reduz-se ao estudo da música ocidental, relativizando sempre com a produção europeia, geralmente estuda a música antiga num espaço definido, *grosso modo*, de Giulio Caccini a Beethoven. A musicologia, nesses termos como é apresentada, arremessa as músicas ameríndias, orientais e populares para o campo da etnomusicologia. Uma crítica pontual é feita por Mário Vieira de Carvalho:

O caráter ideológico do princípio da autonomia foi ainda paradoxalmente acentuado pelo surto da etnomusicologia (inicialmente, *Vergleichende Musikwissenschaft*) desde fins do século XIX. A clara separação e afirmação de dois discursos científicos distintos, um sobre a música como fato social ou sócio-cultural (para as culturas extra-européias ou de tradição oral), outro sobre a música enquanto fato 'puramente' artístico(para a cultura européia), se pelo lado dos etnomusicólogos conduziu à relativização drástica dos valores musicais europeus, pelo lado dos musicólogos parece ter contribuído em larga medida para consolidar a ideologia da supremacia da civilização européia e, com ela, da música européia. (CARVALHO, 1991).

Esse é um problema ainda em debate, mas que caminha para uma observação mais local e própria, em que não se isenta os estudos europeus e suas terminologias, mas que os

redimensiona a uma análise mais ampla e mais difusa. Afinal, a música feita aqui nesses trópicos mineiros não era mais europeia; embora muitos recursos estilísticos viessem de lá, foi transformada e amalgamada às funcionalidades identitárias. Nesse sentido, não podem ser abandonadas as influências das diversas escolas europeias pós-barrocas.

Não se pode olvidar dessas novas formas de composição, de instrumentação e muito menos da compreensão individualista e isoladora do mundo romântico. Aqui há outro problema: alguns autores são privilegiados em detrimento de tantos outros. E esse parece ser o conceito europeu, o de representar sua cultura através de suas seleções mais meticulosas, a apontar a diferença e não nomear a normalidade. Em outras palavras, os nomes de Ludwig van Beethoven (1770-1826), Carl Maria von Weber (1786-1826), Hector Berlioz (1803-1869) e Giuseppe Verdi (1813-1901), por exemplo, aparecem como referências mais definidoras de estilo e técnica que os de Gioachino Rossini (1792-1868) e Marcos Portugal (1762-1830). Todavia, a coincidência cronológica da época de vida dos autores europeus não significou que os estilos e as formas foram fielmente reproduzidos pelos compositores mineiros, e nem que eles próprios representam um bloco coeso de uma única estética. Ademais, o período que se estende na Europa e que vai de 1770 a 1820, aproximadamente, já é uma época confusa na caracterização e determinação de estilos. A música dos compositores de Minas Gerais colonial redimensiona uma linguagem, mas uma linguagem setecentista, basicamente retórica, com um princípio funcional para o culto religioso e para a vida social.

Como dizer das formas profanas da música cortesã e burguesa, como a forma sonata, as sinfonias, as suítes ou mesmo a *Abertura Italiana* e a *Overture Francesa* nas obras escritas pelos compositores mineiros? Embora esses conceitos sejam discutíveis e representem uma longa polêmica nas suas mais diversas leituras, eles situam uma produção artística, contextualizam uma determinada cronologia, são referenciais e não são facilmente aplicáveis a quaisquer realidades. Favorecida inicialmente pela exploração do ouro e dos diamantes, a prática da música em Minas não poderia estar e permanecer conjugada com a superestrutura, uma vez que o seu período de maior intensidade foi numa época de retração econômica. A herança e a formação cultural da sociedade mineira são aspectos muito mais

importantes - nada impede que possam ser equivalentes - que as variações da economia. A atividade musical desenvolvida em Minas Gerais encontrou apoio, principalmente, nos serviços do Senado da Câmara e nas ações da Igreja, através das Irmandades, devido sobretudo a uma tradição religiosa e conservadora. Foi uma atividade intensa que se estendeu até a primeira metade do século XIX, acompanhando o ritmo da sociedade e as formas de expansão do catolicismo. Essas instituições foram as principais responsáveis pela movimentação de compositores, cantores e instrumentistas em toda capitania, principalmente em vilas como Mariana, Sabará, São João del-Rei, Diamantina e Vila Rica. O mecenato foi tão forte que não só formou um mercado estável e consumidor de arte, como também contribuiu para a predominância e caracterização da música religiosa mineira. De um lado, a Igreja e o Senado da Câmara mantiveram o costume do uso da música em ocasiões religiosas e civis; do outro, a tradição musical da nobreza européia, transplantada para a colônia, garantiu a atividade musical no seio das famílias mais abastadas, nos centros urbanos e nas zonas de cultura agropecuária. Decisivamente, tanto a tradição da nobreza quanto os meios de doutrinação do catolicismo contribuíram para uma demanda de música profana e religiosa considerável. Com menos freqüência que a música religiosa, a prática da música profana esteve presente nas representações públicas, nas casas da ópera, nos saraus das famílias urbanas melhores situadas economicamente e para o entretenimento dos senhores, em fazendas distantes dos povoados e das vilas. O naturalista austríaco Johann Emmanuel Pohl, em passagem por Vila Rica em 1815, relata uma dessas situações:

Outro prazer dos moradores de Vila Rica é freqüentar o teatro, que tem três andares, cada um com quatorze camarotes, que são tomados por assinatura anual pelos dignatários e, não obstante, ainda é demasiado grande para o número de espectadores. Os assentos da platéia são ocupados pelos soldados da guarda que, de baionetas caladas, preenchem o espaço da platéia que sem isso ficaria vazio. De modo algum é grande a participação do público. Embora só haja espetáculos uma vez por semana, o teatro fecha-se quando o governador adoece. (POHL, 1951)

A observação de Pohl sugere algumas críticas, não ao cronista, mas aos comportamentos tradicionais da sociedade estamental na colônia. Ao que tudo indica, a maioria da população não tinha o acesso livre e costumeiro para freqüentar o teatro. Esses

hábitos estavam ligados a uma determinada classe que mantinha a tradição cortesã da música de entretenimento. A figura do governador era imprescindível nesse espaço de audiência e nessas ocasiões. A soberba e a tradição, os costumes e as práticas definiram e diferenciaram o gosto de uma classe comprometida com as querelas administrativas. Os “moradores de Vila Rica” que tinham esse “prazer” de frequentar o teatro eram brancos e de situação econômica mais estável que a maioria da população. Militares da guarda de “baionetas caladas” garantiram não somente a segurança do governador, fizeram parte do aparato cerimonial e da celebração de poder.

Os músicos envolvidos com a prática musical em Minas eram, na sua quase totalidade, mestiços; e, em menor número, negros e brancos. Sugerimos alguns caminhos que podem explicar a predominância desses indivíduos, isto é, dos mestiços, na atividade musical, a começar pela própria dinâmica da sociedade. O Sistema Colonial apoiava-se basicamente na exploração dos homens, resultando em relações de autoridade, do branco sobre negros e mestiços. Nesse sentido, a ordem social cria uma divisão das forças produtivas. O Europeu reservou-se ao comércio, à gerência das atividades econômicas e das atividades burocráticas da Igreja e do Estado. A população livre e pobre ocupou setores onde não se explorou a mão-de-obra escrava, como os ofícios mecânicos, o garimpo e a faiscação (ocupação na lavagem das substâncias auríferas nas margens e no álveo dos regatos e torrentes) e, mais particularmente no caso dos mestiços, as atividades artísticas. O negro cativo, por sua vez, se não estivesse nas minas e nos aluviões, no caso da economia do ouro e dos diamantes, estaria ocupado em tarefas domésticas ou nas pequenas lavouras cultivadas para subsistência. O envolvimento do homem negro com a música do homem branco foi, além das imposições culturais, uma de suas tarefas domésticas. Era comum, por exemplo, que senhores de fazendas mantivessem negros instrumentistas e cantores. Ilustrativo é o caso de um missionário norte-americano que visitara Minas Gerais no começo do século XIX. Alojado na Fazenda Soledade, perto do Rio Paraibuna, o missionário se surpreendeu:

Com o som de uma grande orquestra se afinando. Violino, flauta, trombone. Quando viu a orquestra toda de negros, um sentado no órgão, e um coro de mulecotes, os papéis de solfa (sic!) alvejando nas mãos pretas.

Executaram o primeiro número: a overture de uma ópera. O segundo: uma missa que os negrinhos cantavam em latim. Stabat Mater. A marcha de La Fayette. (Apud. FREIRE,1936)

Em outros casos, os negros escravizados nos centros urbanos, muitas vezes, eram treinados pelas suas irmandades ou pelos seus senhores, e depois alugados para executarem música. Tornaram-se instrumentistas, geralmente tocadores de choromelas¹, de tambores ou vozeiros. Não são dispersos os casos em que eram vendidos e comprados. O Capitão-mor Henrique Lopes, por exemplo, para agradar seu hóspede em Vila Rica, o governador Almeida e Portugal, “comprou quatro negros choromeleiros, vestidos de pano berne, forrados de esernagem [plumagem] da mesma cor, adindo-os [ajuntando-os] a outros já existentes em seu lar (LANGE, 1981). Como esse caso do capitão Henrique Lopes, existem certamente muitos outros. Contudo, o número de músicos negros atuantes nos centros urbanos é relativamente inferior ao número de mestiços.

O número de mestiços músicos foi tão grande que, na sua "instrução para o governo da capitania de Minas", datada de 1780, o desembargador José João Teixeira Coelho informava que “aqueles mulatos que não se fazem absolutamente ociosos, empregam-se no ofício de músicos, e são tantos na capitania de Minas que certamente superam o número dos que há em todo reino” (Revista do Arquivo Público Mineiro, 1903). O motivo que levou tantos mestiços a se envolverem com a atividade musical deve ser procurado na própria ordem da sociedade, escravista por excelência. Trabalho, possibilidades de ascensão social e distinção no seio dessa própria sociedade. Embora alguns músicos tenham migrado para outras regiões em decorrência das transformações sociais e econômicas já sentidas no final do século XVIII, muitos deles ainda permaneceram atuantes em Vila Rica e nos outros centros onde a atividade musical ainda mantinha certo nível de frequência. Em 1804 os músicos representam 41% de todos os profissionais liberais, alistados no setor terciário do sistema produtivo (DEL NERO,1979). Esses mestiços ora se dedicaram exclusivamente à música, ora desenvolviam outras atividades econômicas paralelas. Mesmo que tenham sido raras, encontramos solicitadores

¹ Choromela ou charamela. Do francês, chalumeu e do latim, calemus. Instrumento de sôpro antecessor do clarinete.

de causas como Miguel Dionísio Vale e lavradores como Silva Alvarenga, "que vivia também de tocar rabeca e flauta em festas de igrejas e de família" (LANGE, 1981).

A outra ocupação mais comum e mais importante no caso dos mestiços livres parece ter sido a de músico militar. A criação de Regimentos de Milícias, "inteiramente formado por mulatos e nos quais não são os brancos recebidos" (RUGENDAS, 1954), tornou-se um atrativo para muitos dos músicos mestiços da Capitania de Minas Gerais. A Confraria de Santa Cecília partiu da iniciativa de músicos militares, como "Florencio José Ferreira Coutinho, timbaleiro e mestre de música do Regimento de Linha, e outros trombetas e soldados músicos" (LANGE, 1990). A atividade de músico militar garantiu ao mestiço uma posição destacada na sociedade e criou uma consciência de autoridade. As vias de categorização social foram, como indica Raimundo Faoro, da riqueza ao prestígio - ascensão na classe, "ascensão no estamento (administração pública e milícias)" (FAORO, 1987). O músico Francisco Gomes da Rocha, "timbaleiro do Regimento Regular" da Capitania de Minas, pediu a reforma militar com o soldo "por inteiro" e a permissão para continuar usando o uniforme (Revista do Arquivo Público Mineiro 1975). O uso do uniforme permitiu criar uma diferenciação, pela autoridade e pelo destaque, em relação ao contexto geral da sociedade.

A prática da música movimentou um enorme número de compositores, instrumentistas, cantores, *luthiers* e copistas. Essas funções, muitas vezes desempenhadas por um mesmo músico, chegaram a ter o mesmo grau de importância no cotidiano musical mineiro. Um músico poderia ser cantor e regente, ou instrumentista e compositor. De um lado, as atividades foram mais familiares e funcionais, do outro, a versatilidade definia o que era saber música: no mínimo, saber tocar e cantar. Essa familiaridade podem ser o indicio de uma identidade, onde todos eram mecanismos sociais e tudo confluía para o estabelecimento e desenvolvimento local. O capitão Manoel da Assunção Cruz, por exemplo, aparece no rol de arrematação do Senado da Câmara de Vila Rica como violinista de 1783 a 1786; como cantor, desempenhando o baixo do câro de 1794 a 1796; e como regente de 1815 a 1824. Outro caso semelhante é o de Florêncio José Ferreira Coutinho, que foi trompista, baixo do coro, compositor e regente (LANGE, 1970). Dentre esses

músicos práticos, teve participação importante o contrabaixista José de Torres Franco, como copista de um tratado teórico, cuja primeira edição foi feita em Portugal em 1751.

Poucos são os manuscritos musicais autografados que conseguiram sobreviver aos anos. A maior parte dos compositores conhecidos são aqueles que viveram em atividade nos últimos anos do século XVIII até os primeiros quarenta anos do século seguinte. Muitos deles morreram antes da recriação da Confraria de Santa Cecília, dentre os quais Marcos Coelho Neto (pai), Francisco Gomes da Rocha, Inácio Parreiras Neves e Jerônimo de Souza Lobo (DUPRAT, 1991).

O que conhecemos desses compositores são obras que sobreviveram pelo trabalho paciente desenvolvido pelos copistas, que se encarregaram de reproduzir as obras dos músicos locais e dos compositores europeus; essas últimas chegaram ao Brasil e a Minas Gerais por encomenda de mestres-de-capela ou pelos viajantes. No geral, eram os próprios instrumentistas encarregados de reproduzir as partituras, ou porque eram de uso de seus instrumentos ou porque era uma atividade que viabilizaria a circulação da obra musical. Curiosas são as anotações que muitos desses copistas faziam nas margens e nos rodapés das partituras. Um tal de Bruno Pereira dos Santos Fortunato, nascido em 1797, foi um desses copistas que tinha - mais que um recado para si ou para outros instrumentistas - uma visão de mundo abrangente (e irônica!) e uma dedicação à prática musical que deveria ser pensada como necessária e familiar. Em um manuscrito seu dos inícios do século XIX, pode-se ler: “feito em certa parte do mundo por um curiozo (sic)” (SILVA, 2006). Obviamente que se deve pensar que essas anotações, além de soar como uma demonstração de bom humor, refletem também a consciência e a forma de viver essas colônias. Bruno Pereira tinha mesmo bom humor, mas era, ao mesmo tempo, observador dos intérpretes e chama-lhes a atenção, caso não lhe agradasse algumas de suas interpretações. Em cópias que datam de 1823 pode-se ler: “Cala a boca, Joachimicus da Costa Rapozo Sapiroca” (sic) ou ainda: “Senhor tiple, vosmicê he muito fejo de naris e mal feito de boca” (sic), e ainda: “Senhor contralto não observou os pianos porição é que estou malsatisfeito com vosmicê” (sic); “bravo senhor baxa que lustrou muito pelos holhos e pelos narizes” (sic). Em outra cópia, pode-se ler: “Viva senhor tiple o senhor fez as bichas todas” (sic) (GONZAGA,

2004). Outra cópia fala da interpretação e das preocupações de dinâmica: “agora vosmicê tem de fazer co’as bichas e etc...” (sic). O recado foi sugestivo e pedia, provavelmente, leveza e ornamentos. Muitas vezes as anotações indicavam o grau de dúvidas e de dificuldades no momento das cópias e das interpretações. É o que pode ser lido em uma cópia feita em Aiuruoca do Credo em Fá maior de João de Deus de Castro Lobo: "compadre, veja essa música que não sou bom copista", ou "apareça mais cedo para nós ver isso"(sic!)².

Em alguns casos, não é muito fácil entender algumas dessas notificações. O caso das tais “bichas”, por exemplo, pode remeter a uma série de definições e, por conseguinte, a relações muito amigáveis que tornariam o termo pejorativo. O Dicionário de Luiz Maria da Silva Pinto (1775-1869) diz o seguinte: "Cobra, serpente, lombriga. Nome de uma erva medicinal, espécie de arrecada" (PINTO, 1832). Lembrando que arrecada é o nome do lóbulo das orelhas. Em outros casos, longe de aforismos e expressões próprias de uma época, não é preciso muito esforço. “Lustrar muito pelos olhos e nariz” seria um recado, bem maldoso, a dizer que não usou bem os outros sentidos necessários à interpretação. “Joachimicus” foi um apelido não de caráter racista, mas de amizade e relação cotidiana, uma mistura do nome próprio com o mico, macaco. Entretanto, naquela época, em uma sociedade que permaneceu escravista por tanto tempo, as relações foram mais abrangentes e nada tiraria o bom humor desses copistas que, embora sujeitos à pobreza e preconceitos, continuaram fazendo música, porque precisavam dela. O bom humor pode ser melhor observado em uma cópia de Frutuoso de Barros Couto, contemporâneo e conterrâneo de Bruno Pereira dos Santos Fortunato. Na folha de rosto de uma cópia dos tantos ofícios que existiram em Minas dos séculos XVIII e XIX, pode-se ler: “Memento para deffuntorum que tiver dinheiro e vella; e elle, sizudinho, a disfrutar, as boas gargantas que este executar, para as lanbânças e uso de Frutuoso de Mattos Couto (sic)”. Esse copista foi mesmo espirituoso e, além disso, informativo. As informações de Frutuoso são preciosas, sonoras e sociais. Retoma-se aqui as relações sócio-econômicas das Minas, as relações com as irmandades e o grau de religiosidade que definiu e caracterizou a sociedade mineira da época de João de

² Credo em fá maior. Cópia de Aiuruoca (MG), 1877, Museu da Música de Aiuruoca.

Deus de Castro Lobo. Era importante velar o morto, sufragar sua alma, rezar junto aos parentes e ter música em tudo isso. Mas era preciso pagar e nem todos podiam. Ao morto, restava-lhe deliciar (em seu estado de finado) com as vozes e os sons dos instrumentos, como se isso lhe garantisse uma vida eterna e livre dos pecados, mesmo que o instrumentista tivesse seus momentos de humor picante e sarcástico.

Essas citações se estenderam do final do século XVIII até os inícios do século XX, e esclarecem uma contínua prática que se arrastou por um longo período, mesmo depois da retração econômica e da dispersão de alguns desses músicos e copistas. O que se deve ter em mente é um fator determinante para a prática música em Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX: a atividade de músico era mais abrangente e muito pouco difusa, e o grau de liberdade, sem comprometer o estilo, a funcionalidade e a qualidade era quase que doméstica. Nesse sentido, é possível pensar em funções diversas, dado a proximidade e intimidade desses músicos artesãos de sons. Afinal, deve-se trabalhar essa musicologia dentro do que a historiografia denomina de longa duração, e deve-se, portanto, como já apontou Joseph Kermann, orientá-la para a história e vice-versa.

2 Uma outra afirmação de identidade: as festas

As festas estavam presentes na vida de todos os habitantes de Minas Gerais, seja nas igrejas e capelas, nas ruas e praças, nos teatros ou em ambientes familiares. Foram acontecimentos públicos e visavam, segundo nos sugere Afonso Ávila (ÁVILLA, 1967), a concretizar os ideais do Estado Cristão. Tomaram um caráter eminentemente agregador e procuraram diluir, ou pelo menos minimizar, as tensões sociais vindas de um processo de estratificação marcado pela raça e pela riqueza. Nelas, a religião e a teatralidade se entrecruzaram entre alegorias e Te Deums. As festividades foram acontecimentos sociais onde as formas de poder encontraram um meio para reafirmar e garantir a existência de uma hierarquia, baseada no domínio de uns sobre os outros: “Os emblemas, costumes, adornos, insígnias, gestos, o quadro e a ordem das festas e das cerimônias, a maneira de organizar o espaço social trazem o testemunho de uma ordem imaginada do universo”

(DUBY, 1979). Ao mesmo tempo em que reuniram os homens das minas para momentos de lazer e regozijo, permitiram que se estabelecessem formas de controle sobre suas próprias práticas. Impuseram representações articuladas ao cotidiano, redimensionaram costumes e uma simbologia que reforçava o poder do Estado e da Religião.

No âmbito geral das festas barrocas, José Maria Diez Borque (BORQUE, 1993) elabora três níveis, ligados ao poder político, à religião e às culturas populares. As festas emanadas do poder político devem-se, principalmente, aos acontecimentos familiares da casa real ou da nobreza, como foram os nascimentos e batismos, os matrimônios, mortes e funerais, festas aos rogos pela saúde e cura dos soberanos, as condenações públicas e as ações dos reis e das pessoas vinculadas ao poder. As festas religiosas, por sua vez, foram para a dedicação de igrejas e consagração de novos santuários, para a confirmação de fundação e traslado de conventos e relíquias, para as ordens religiosas e corporações de ofícios aos seus santos protetores, os autos-de-fé, os rogos para pedir chuvas e afastar pragas, e as festas do calendário religioso, como, a Semana Santa e o Corpo de Deus. Por fim, as festas populares, como batismos, casamentos e bodas, como as festas ligadas à natureza e trabalhos rurais, peregrinações, fogueiras, romarias, bailes e ritos ancestrais. Na sociedade escravista essas festas também foram muito comuns. Em Minas Gerais, particularmente, elas aconteceram articulando-se com o cotidiano da sociedade e muitas vezes, procuraram conjugar formas de expressão de outras culturas. Principalmente as festas da religião, onde o sincretismo favoreceu determinadas manifestações. Estrategicamente, diríamos. No espaço sagrado do catolicismo, que são as igrejas e capelas, executaram-se os Hinos, as Laudatórias, os Te deuns, as Missas Cantadas... Nas ruas e praças, logo após o ritual próprio do catolicismo, a sociedade, em geral negros, mestiços e brancos pobres e despossuídos comemoravam, à sua maneira, aqueles momentos pios e de regozijo.

As festas religiosas trouxeram, simultaneamente, o catolicismo e o misticismo das religiões afro-ameríndias, numa forma sincrética de religião popular. Os cultos e as crenças dos negros e mestiços não foram rigorosamente extinguidos, ao contrário, foram reutilizados através de suas próprias cosmologias. Os deuses e os costumes foram "despidos

de suas características" e, associados às representações do catolicismo europeu, eles "assumiram aspectos mais sociais e políticos como deuses de uma classe oprimida" (KLEIN, 1987). Em Minas, o catolicismo, através do sistema de padroado, deu aos negros e mestiços irmandades e santos protetores, identificáveis com as suas próprias condições na sociedade. Através delas, foi possível mostrar que podia-se acomodar ambos os sistemas religiosos. Vale ainda lembrar que os brancos incorporaram em sua cultura traços dos costumes dos homens de cor; é claro que nos momentos e nas práticas que lhes foram convenientes. Entre os anos de 1817 e 1820, o viajante alemão Johann Emmanuel Pohl descreveu uma dessas festas onde as misturas de crenças e costumes justificou a própria formação daquela sociedade. Tratou-se das comemorações em louvor a Santa Efigênia, protetora de uma irmandade de negros:

Essa noite o tumulto alcançou proporções incríveis. Várias hordas de negros desfilavam por todas as ruas e becos, desde às onze até mais tarde, acompanhados pelo estrondo de tamborins e sons de instrumentos descritos (flautas e choromelas). Sua gritaria e a contínua descarga de morteiros e fuzis aumentavam o ruído ensurdecedor. Em todas as casas haviam acendido fogos cujas chamas ascendiam pelo ar. Mais tarde, hordas de mulatos e brancos se somaram à algazarra com seus gritos e sons de instrumentos europeus. O resultado foi um caótico e indescritível pandemônio (POHL, 1951).

As festas tomaram, culturalmente, esse caráter de diversidade. Instrumentos europeus ao lado de tamborins; brancos e mestiços ao lado dos negros; devoções com formas alternativas de expressão. Se a hierarquia e a diferença social e racial estavam presentes na sociedade escravista, nas festas procuravam ser abolidas em favor do sincretismo religioso, do prazer e do júbilo. Nelas, a música foi indispensável. A estratégia foi garantir uma visão coletiva de um ideal de estabilidade ou, de uma maneira mais clara, 'conformar' os grupos sociais da ordem de mundo estabelecida. À época das festas, acrescenta Alphonse Dupront,

O seu desenvolvimento, as composições das massas ou dos grupos, a integração ou não do indivíduo na festa, a disciplina ou a purgação pânica, a orquestração da representação; são tantos outros aspectos que enlaçam os meios pelos quais conjuntos ou sociedades humanas celebram, quer dizer, encontram-se criadores de glória, de alegria e no mais alto, sem dúvida, de paz. (DUPRONT, 1988).

As atas de posturas policiais da “Câmara Municipal da Leal Cidade de Mariana” determinavam em 1829 que todos os habitantes deveriam “por ocasião de procissões solenes em que for o Santíssimo Sacramento, varrer, limpar as frentes de suas casas e ornar suas janelas, com a pena de mil e duzentos réis”. Essas posturas policiais não se resumiam somente às festas religiosas.

Procedimento igual foi tomado para as festas (e principalmente para elas) da Casa Real e da nobreza, o primeiro nível sugerido por Diez Borque. Os moradores foram “igualmente obrigados a iluminarem as frentes de suas casas nas noites em que a câmara, por editais, marcar as festas imperiais de casamento ou batisados da Imperial Família, debaixo da pena de dois mil e quatrocentos réis e nas reincidências, a dobrar” (Revista do Arquivo Publico Mineiro, 1908). O controle do poder público sobre as festas incide na realização e na vigilância. A Câmara Municipal de Sabará deixou bem explícito em 1829 que

Não se poderá fazer nessa Vila, e arraiais desse Termo, festa alguma com públicos espetáculos sem preceder licença da Câmara. Os espetáculos serão executados por modo tal que não ofendam por forma alguma a moral pública. (Revista do Arquivo Publico Mineiro, 1908)

Outro momento em que as festas deveriam ser acontecimentos públicos, visando a inculcar um imaginário de estabilidade social, concomitante à demonstração de fidelidade à Metrópole, pode ser visto nas comemorações do aniversário de D. João VI, em Vila Nova do Caeté em 1801:

Na noite do dia 12, depois de iluminadas as casas todas e paralelamente as da Câmara e Paços do Conselho, começando a repicar os sinos das igrejas da vila, se dispersou uma salva de 21 tiros, disposta pela ocasião pelos oficiais da Câmara. Romperam no mesmo instante, duas muito cheias e bem ordenadas orquestras de música instrumental, e ao mesmo tempo, nos quatro outeiros sombranceiros à povoação, começaram a tocar instrumentos bélicos. Foi tal a impressão do povo que espontaneamente por toda vila entraram a lançar fogos de alegria, e nas praças, ruas e casas só se ouviam por todas as pessoas de todas as condições, idades e sexos as aclamações: viva o Príncipe nosso senhor!! (Revista do Arquivo Publico Mineiro, 1912)

Em 1818, a Câmara do arraial do Tejuco promoveu grandes festas “como uma demonstração de regozijo público” para comemorar a aclamação de D. João VI e o desponsório do Príncipe D. Pedro:

Na noite, houve fogos de artifício, precedido de salva Real, e soaram pelas ruas melodiosas sinfonias, marchas e repetidos vivas. No dia seguinte, celebrou-se de manhã uma missa cantada e à tarde, um soleníssimo Te Deum. De noite, representou-se na Praça de Santo Antônio a tragicomédia intitulada ‘O Salteador’. Desempenharam muito bem os seus papéis as principais figuras, e sobre todos, Camilla e o capitão dos ladrões. E porque a festa era de todos e todos deviam gozar dela (Revista do Arquivo Publico Mineiro, 1910).

As festas proclamaram e exaltaram o Estado e a Religião. Todos os recursos possíveis e disponíveis pelas camadas dominantes vieram em favor da afirmação de uma determinada ordem: procurou-se demonstrar que as relações de dominação; a situação de penúria de uns, em detrimento da abundância de outros e as formas da religião já vieram nessa ordem. Em outros termos, que a situação social e religiosa era tal, porque a própria concepção do mundo e a vontade divina assim o quiseram. As artes, em todos os seus matizes e manifestações, agrupavam-se no fim único de identificar, ou pelo menos tornar suportável aqueles momentos. “Foi tal a impressão do povo” na festa de Caeté e “todos deveriam gozar” da festa do Tejuco. Na concepção da festa, o músico, o cômico, os representantes, os “irmãos”, enfim, todos se uniam para arrebataram todos os sentidos, de sorte que o público não pudesse escapar.

As confrarias e irmandades, ao lado do Senado da Câmara foram as principais responsáveis pela elaboração e manutenção dessas festividades. Contrataram músicos principalmente para os festejos aos seus santos protetores e para as festividades da Semana Santa. O grande número dessas associações em Minas Gerais - cerca de 330 em 1820 - assegurou as oportunidades de emprego da mão-de-obra dos músicos, durante, praticamente, todo ano. "Quando o organizador era uma ordem religiosa, ela solicitava às outras ‘religiões da cidade’, ou seja, às demais ordens, que se ajuntassem à festa, cada qual à sua conta, cantando e oficiando missa". Se vinham por concurso particular, isto é, com dispêndios dos homens das minas, o catolicismo, como religião de Estado, tornava "difícil alguém recusar sua participação"(DEL PRIORE, 1994).

As festividades promovidas pelas confrarias e irmandades tomaram o mesmo aspecto agregador - do indivíduo com elas próprias e delas com o restante da sociedade. Além de cumprir com os preceitos religiosos, criando e efetivando devoções, elas legitimaram as igrejas e as ruas como espaços sociais onde os homens encontrariam seus pares. Elas atraíam tanto pelas suas obras caritativas e de auxílio mútuo, quanto pelas tramas cênicas e dramáticas de suas festividades, onde os homens das minas viviam "um jogo sacro pelo qual se transcendia a condição humana" (DUPRONT, 1988). Não se pôde suprimir nem Deus nem o Rei. Elas não pouparam recursos para as suas festas, mas se viram, no decorrer dos anos e no período de retração econômica, obrigadas a reduzir os gastos e o número de comemorações. Algumas irmandades, como a do Santíssimo Sacramento e ordens Terceiras como a do Carmo e de São Francisco de Assis, não tiveram maiores problemas com a situação de pobreza que se acentuou nos inícios do século XIX. Nelas estavam os "homens bons" da Capitania e da Província, na sua maioria, comerciantes e senhores de escravos. Ao contrário, as associações mais pobres não tiveram outro recurso senão reduzir o número de festas e o pagamento de músicos. A irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica já se encontrava "bastantemente onerada com algumas dívidas sem poder pagá-las em razão do estado [de pobreza] do país". Em função disso, suspendeu o pagamento de cinquenta oitavas de ouro que vinham sendo usadas anualmente para o ressarcimento dos músicos em suas festividades. Segundo o irmão procurador da irmandade, foi mais emergencial dispender a quantia "para pagar algumas dívidas que se estão devendo, algumas já por execuções" (LANGE, 1967).

O Senado da Câmara foi também um potencial consumidor da mão-de-obra artística. Responsabilizou-se basicamente pelas festas religiosas em louvor a Santa Isabel, São Borja, Nossa Senhora da Conceição, as festas do Corpo de Deus e santos protetores de cada vila, também chamadas de letanias sabatinas, porque foram feitas aos sábados. A essas festas juntaram-se os soleníssimos "Te Deums" nos finais de ano e nas ocasiões extraordinárias, como o casamento de príncipes, morte de soberanos, nascimento de infantes e posse de governadores. Nessas ocasiões o poder administrativo de cada vila ou comarca arcou com as despesas, desde a ornamentação de ruas e igrejas até o pagamento

dos músicos. O Senado lançava em praça pública os autos de arrematação para as músicas de suas festividades. O valor foi sempre o ajustado pelo menor lance entre as partes concorrentes, isto é, era contratado o arrematante que oferecesse o serviço de música pelo o menor preço. Exemplo disso foi o "Te Deum" em ação de graças que se fez "pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração nesta capitania", levado em auto de arrematação em maio de 1792. Nesta ocasião o regente Manoel Pereira de Oliveira ganhou a concorrência "com o menor lance de dezoito oitavas de ouro" (Revista do Arquivo Publico Mineiro). O "Te Deum" fez parte das comemorações pela chegada da cabeça de Tiradentes em Vila Rica. Quatro vozes, quatro rabecas, dois clarins, dois rabeções e duas flautas fizeram a música que imprimiu caráter religioso nessa necrófila comemoração (e demonstração) de poder. Alguns desses intérpretes, como Marcos Coelho Neto (filho) e Florêncio José Ferreira Coutinho, estiveram na Confraria de Santa Cecília. As participações do Senado da Câmara nas festividades públicas transcorreram sem alterações até, mais ou menos, 1828. O quadro da economia mineira, apesar de pouco favorável para festas e atividades artísticas, não cancelou as participações do poder administrativo, que via nessas festividades a continuação do imaginário colonial. Embora as festas extraordinárias tenham sido suprimidas a partir de 1809, as festas anuais continuaram.

O mecenato mineiro promoveu as suas festas repetindo a tradição européia no ultramar, sempre se articulando com a cultura local, que envolveu gostos e costumes religiosos. O interesse nas promoções de festas públicas visou também a mostrar à sociedade os seus diferentes níveis hierárquicos frente aos poderes espiritual e temporal. Foi nas festas, com suas músicas e encenações, que a visão de mundo do homem das minas tornou-se um fato coletivo, na representatividade da Igreja e do Estado. As festas também alimentaram "os sonhos e as utopias, quer sejam projetadas em relação ao passado, a uma idade de ouro com encantos ilusórios, ou em direção ao futuro, a uma posteridade que é desejada e pela qual se deve lutar" (DUBY, 1979). A festa foi, na sociedade escravista, um fato coletivo, resultante de um acordo entre ela, que é o meio e o poder que a gerenciou. Na dinâmica social de Minas, os acontecimentos públicos consumiram mais tempo, maior

número de profissionais e um interesse ainda maior: dar continuidade à ordem do mundo e tornar os homens compreensíveis a ele.

Considerações finais

“Teria sido estranho se o apelo aos olhos não viesse acompanhado de apelo aos ouvidos.” Essa frase de Peter Burke ilustra bem o caso da atividade intensa e qualificada da música em Minas. Movidos, particularmente, pela religiosidade e pelas necessidades de exercer um ofício, isto é, trabalhar, os músicos mineiros mantiveram a prática musical nos moldes do catolicismo e dos processos de colonização. O ambiente das minas, a situação colonial e posteriormente os períodos de transição, como a independência, o império e o governo provisório, o sistema escravista e os interesses de Portugal e da religião católica utilizaram a música como veículo de conversão e manutenção de uma idéia de mundo. Os sons, organizados de tal forma, trouxeram o “apelo aos ouvidos”, a compreensão e, ao mesmo tempo, o próprio conflito. Nessa sociedade sincrética, os conflitos ajuntaram-se às estratégias e o resultado foi a permissão, com as contenções necessárias dos abusos. Ambígua para uns, ambivalente para outros, a prática da música tomou as proporções necessárias e suficientes para a sociedade mineira e registrou nela uma fórmula de identidade, repetitiva intencionalmente e diferente nas individualidades.

Foi o sistema de Confrarias e Irmandades que possibilitou uma atividade cultural e musical mais flexível em relação às sociedades onde a vigilância se fez presente em todas as suas formas. Essas associações religiosas de leigos funcionaram como núcleos de sociabilidade e de encontros, centros de um cotidiano marcado pela tradição e pela religiosidade. Uma tradição das práticas de seus pares, dos seus “irmãos”, dos homens daquela sociedade; e uma religião que, antes de tudo, funcionou como freio das paixões. A força e o poder que essas confrarias e Irmandades tomaram na sociedade mineira foram de acordo com as vontades dos mesmos homens que as criaram. O processo de dissolução entre o Estado e a Igreja, que já vinha tomando seus rumos com a política pombalina, reforçou a importância dessas instituições e possibilitou que elas assumissem certa

autonomia na direção da vida religiosa e social das Minas. Elas se auto-geriram através de serviços que foram desde as anuidades e mesadas cobradas aos “sócios” até, para algumas delas, as mais ricas, aluguéis de propriedades, como imóveis e escravos. Para os habitantes das Minas, elas representaram um refúgio para as adversidades geradas numa sociedade preconceituosa e um ancoradouro para a vida, a morte e tudo que havia depois dela. Prestaram serviços de ordem caritativa, socorreram enfermos e marginalizados, deram proteção e um ideal de estabilidade, promoveram festas religiosas. A iniciativa leiga, característica das Minas Gerais, contribuiu para a formação de uma sociedade diferente daquela do pariarcado nordestino, com manifestações culturais próprias e originais, nas formas de uma religião popular mesclada de sagrado e profano. Nesse ambiente, a prática musical, sobretudo a da música religiosa, tomou os mesmos aspectos culturais encontrados na sociedade.

Compositores, cantores, instrumentistas e luthiers estavam associados aos grêmios religiosos, por um motivo caritativo ou devocional; e no século XIX, já na Confraria de Santa Cecília, pelo motivo profissional. Muito embora o sistema de Confrarias e Irmandades tivesse contribuído para a continuidade de uma sociedade estamental, a prática da música serviu para estreitar as relações sociais. A grande maioria dos músicos era mestiça - entenda-se: mulatos, pardos e cabras - e estava agremiada em associações também de mestiços; todavia, prestaram seus serviços onde havia música, seja para os seus pares, para os brancos ou negros. As festividades e as ocasiões das festas, promovidas pelas Irmandades, fizeram o músico ativo na sociedade. As festas foram acontecimentos muito comuns em Minas, e a música, sempre presente nelas. Os músicos eram contratados para as mais diversas ocasiões, quer para os acontecimentos religiosos, quer para os profanos. De nascimentos de príncipes à morte de soberanos; de festas particulares, como os saraus, às festas públicas; dos simples cultos aos soleníssimos Te Deuns; das representações teatrais às faustosas cerimônias dentro dos templos religiosos. Em Minas qualquer fato ou evento tinha seu *leitmotiv*, e as festas, celebrações institucionalizadas.

Mas, qual a função social do músico nessa sociedade, e o que ele representa aos olhos dos administradores, dos cristãos e cristianizados? É uma questão instigante e que,

certamente, tem respostas complexas. Eis uma tentativa de resposta: em meio a apologias e preconceitos, o músico se aproximava mais do *Artifex* e seu ofício, da *Ars Mechanica*; ou seja, do artesão habilitado que possuía uma técnica de compor e/ou interpretar. Essa idéia, surgida na Idade Média européia, durou um pouco mais em Minas, onde o exercício da música foi visto como uma prática manual. Na sociedade escravista, as relações de trabalho se dividiram entre senhor-escravo, ordem-obediência. O caso dos músicos, de maioria mestiça, se resumiu numa questão de tarefas: a prática da música foi uma das poucas oportunidades de trabalho e que, no geral, não foram ocupadas por brancos.

Trabalhador livre na ordem escravocrata, o músico teve que se articular segundo suas necessidades e possibilidades. Os negros, embora aparecessem alguns poucos músicos, foram reclamados para as tarefas domésticas e para os trabalhos nas minas de ouro, diamantes e ferro. O branco, por sua vez, tinha aversão pelos trabalhos manuais (e a música era um deles), ocupou-se daquilo que via como mais nobre: mandar. O músico viu na sua atividade as possibilidades de ascensão social; ou melhor, de atenuar os preconceitos que existiram contra quaisquer homens de cor ou pobres. Na microfísica do sistema escravista e nas relações de dominação, música e prática da música tomaram concepções diferentes. A organização dos sons, timbres, ritmos e frequências, enfim, a música em si, aproximava-se do sublime, do divino e dos princípios de uma sociedade organizada, que estabeleceu um gosto através do sistema de tonalidades. A prática, ao contrário, foi artifício, artesão/*artifex*. Como artesão dos sons, o músico mineiro não se absteve do compromisso religioso selado com suas associações e com a própria sociedade que, embora movimentasse idéias anticolonialistas, continuou católica e freqüentando as missas e celebrações. Ademais, o que esperar de uma música feita para uma religiosidade que tinha a tradição como sustentáculo básico para sua acomodação na sociedade? A música feita na sociedade mineira, traz traços predominantemente pré-clássicos e clássicos e, mais raramente, características barrocas. Manteve seu caráter funcional, político e religioso. Adquiriu uma realidade substancial e mais aludidamente, social para a coletividade dos ouvintes. Texto e melodia, significado e harmonia, sempre estiveram em reiteração.

O texto religioso, retirado das escrituras e passagens bíblicas, predominantemente em latim, reforçou as resoluções do Concílio de Trento e as estratégias da Contra-reforma. Porém, numa sociedade diversificada culturalmente, a música e a sua prática mantiveram uma constante articulação com as atividades cotidianas. Nesse sentido, sublinha-se os aspectos necessários para que ocorra a música: intérpretes, instrumentação, técnicas e um público previamente disposto (ou catolicamente preparado). Os recursos disponíveis naquele momento histórico foram as vivências sociais e a própria história da música daquela sociedade. Nesse sentido, portanto, procura-se uma identidade em vários níveis, mas com locações determinadas e entrecruzamentos complexos. Por necessidade e sobrevivência, esses personagens das práticas musicais, estabeleceram laços culturais comuns porque era a única maneira de se manterem ativos entre os estamentos. As Minas Gerais não morreram na primeira metade do século XIX, muito embora o fausto e a opulência fossem somente um arcabouço de lembranças.

Referências

- ADORNO, T. W. *El arte en la sociedad industrial*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1973.
- AGUIAR, M. M. *Vila Rica dos Confrades - A sociabilidade Confrarial entre negros e mulatos no século XVIII*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH/USP, 1993. (impresso)
- AVILLA, A. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1967.
- AZEVEDO, L. H. C. de. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento - O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec / EdUNB, 1987.
- BARBOSA, E. C. *O Ciclo do Ouro e a música do Barroco Católico*. Rio de Janeiro, PUC/Xerox, 1979.

BARREIRO, J. C. *O cotidiano e o Discurso dos Viajantes - Criminalidade, Ideologia e Luta Social no Brasil do Século XIX*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH/USP, 1988.

BASTIDE, R. *Arte e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1979, 216 p.

BEHAGUE, G. Música Mineira Colonial à luz de Novos Manuscritos. *Revista do Barroco*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, n. 3, 1871.

_____. *Music in Latin America - An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

BENJAMIN, W. et alii. *Textos Básicos de Ciências Sociais - Sociologia da Arte IV*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

_____. Alegoria e drama barroco. In: *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 181 - 276.

BOSCHI, C. C. *Os Leigos e o Poder*. São Paulo, Ática, (col. Ensaios), 1986.

BOSSY, J. *A Cristandade no Ocidente (1400-1700)*. Lisboa: Edições 70.

BOXER, C. R. *O Império Colonial Português (1415-1825)*. Trad. Inês Silva Duarte. Lisboa: Edições 70, 1969.

BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARRATO, J. F. *As Minas Gerais e o Caraça*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH/USP, 1961.

_____. *Igreja, Iluminismo e Escolas mineiras Coloniais*. São Paulo: C.E.N./Edusp, 1968.

COSTA, D. Sant'Agostino e le allegorie degli strumenti musicali. *Rivista Italiana de Musicologia*. Firenze: Leo Olschri Editore, (XXVIII) 2: 207-26.

COTTE, R. J. V. *Musique et symbolisme - résonances cosmiques des instruments et des oeuvres*. ST-Jean-de-Braye: Éditions Danglés, 1998.

CRESPO FILHO, S. A. *Contribuição ao estudo da Caracterização da Música em Minas Gerais no Século XVIII*. (Tese de Doutorado). São Paulo, ECA/USP, 1989.

CROWL JR., H. L. A produção musical em Minas Colonial. *Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, (4)2,3:217-225.

CURTI, N. P. A realidade Econômica em Minas Gerais em Fins do Século XVIII. *Revista de História*. São Paulo: FFLCH/USP, 33(67): 121-43, 1966.

DAHLHAUS, C. Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese. *Rivista Musicale Italiana*. Torino: Edizione RAI, XII (4): 499-516.

_____. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DEL PRIORE, M. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994p.

DONINGTON, R. *Los instrumentos de música*. Barcelona: Alianza Editorial, 1962.

ELIAS, Nobert. *Mozart - sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAORO, R. Traços Gerais da Organização Administrativa, Social, Econômica e Financeira da Colônia. In: *Os Donos do Poder - Formação do Patronato Político Brasileiro*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

FUBINI, E. *La Estetica Musical del Siglo XVIII a Nuestros Dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971, 303 p.

GENOVESE, E. D. *O Mundo dos Senhores de Escravos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GORENDER, J. *O Escravismo Colonial*. 3ª Edição. São Paulo: Ática, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/ Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HUNT, L. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KLEIN, H. S. *A Escravidão Africana - América Latina e Caribe*. (Trad. de J.E. de Mendonça). São Paulo: Brasiliense, 1987.

LANGHANS, F. P. *As Corporações de Ofícios Mecânicos: Subsídios para a sua História*. Com um Estudo do Professor Doutor Marcello Caetano. Lisboa, Imprensa Nacional, 3 v., 1943.

LE GOFF, J. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LIBBY, D. C. *Transformação e Trabalho numa Sociedade Escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAUCLAIR, C. *La Religion de La Musica*. Barcelona: Hachette, 1941.

MELO E SOUZA, L. *Desclassificados do Ouro - A pobreza Mineira no Século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

NATIEZ, J. et alli. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

RAPP, F. *La Iglesia y la Vida Religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Barcelona: Labor, 1973.

ROSEN, C. *Le style classique - Haydn, Mozart et Beethoven*. Paris: Gallimard, 1978.

SCARANO, J. *Devoção e Escravidão*. São Paulo: C.E.N.,1975.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EdUSP, 1995.