



A música no compasso de uma sociedade em transformação
(séculos XVIII – XIX)

Music in the rhythm of a changing society
(18th and 19th centuries)

Cesar Henrique Lemos Santos¹
UFOP

Palavras-chave: Sagrado, Profano, Música Colonial, Igreja, Sociedade Colonial

Keywords: Sacred, Profane, Colonial Music, Church, Colonial Society

Resumo:

A produção musical em Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX, esteve imbuída de diversos fatores cruciais para o arcabouço social da época. Emerge, junto a tal arte, o *locus vivendi* que caracteriza parte considerável do território colonial português. A pesquisa que se segue ousa, perscrutando bibliotecas, arquivos e museus, captar uma descrição minuciosa dos aspectos envolventes da temática estabelecida, dessarte, a esfera da produção musical. Levá-la ao cabo, como eixo central do estudo, constitui ensejo ao desvelo de certos contrapontos desta sociedade. Afinal, o gosto, as opiniões e sentimentos, ao longo dos anos, passam a constituir a identidade de uma incipiente cultura brasileira. Sagrado e profano são inicialmente dois conceitos que permeiam os estilos musicais no passado, estilos não monótonos, mas criativamente superpostos em um mesmo espaço temporal.

Abstract:

The musical production in Minas Gerais, between the 18th and 19th centuries, was imbued with several crucial factors for the social framework of the time. Along with this art, the *locus vivendi* that characterizes a considerable part of the Portuguese colonial territory emerges. The research that follows dares, scrutinizing libraries, archives and museums, to capture a detailed description of the surrounding aspects of the established theme, thus, the sphere of musical production. Carrying it out, as the central axis of the study, constitutes an opportunity to take care of certain counterpoints

¹ E-mail: cesarlemos78@gmail.com.



of this society. After all, taste, opinions and feelings, over the years, come to constitute the identity of an incipient Brazilian culture. Sacred and profane are initially two concepts that permeate musical styles in the past, styles not monotonous, but creatively superimposed in the same temporal space.

Introdução

A música, que se transplantou da Europa para a América Portuguesa, ao longo dos anos agregou em si novas expressões sonoras. Inicialmente, expressa em forma de música erudita, distanciava-se da “música popular” ou folclórica pela sua forma, totalmente sujeita a determinadas regras de composição e reprodução. Seu feitiço acompanhou a evolução do estilo na Europa, apesar de algumas adaptações que foram sendo feitas circunstancialmente. No entanto, este é o tipo de música feita e tocada em duas vias. A religiosa, direcionada às missas, procissões, festas oficiais da Igreja e eventuais celebrações, geralmente acompanhadas de cantos em latim, respeitando a forma harmônica determinada pela tradição. E a profana, tocada em ocasiões não religiosas, propícia a eventos diversos, consoante a desenfadados sociais e festas oficiais do mundo secular, sejam estas em locais públicos ou em ambientes privado e doméstico. Ainda que pesquisadores, prudentemente, dissociem um estilo do outro, existe uma convergência social entre ambos universos, como salienta Couto:

No entanto, não podemos perder de vista que o cristianismo inaugurou o tempo litúrgico, baseado na historicidade de Jesus Cristo. Dessa forma, o tempo festivo é repetido, mas não é imóvel nem imutável. Apesar de se revelar especial e diferente do calendário profano, também não é um evento isolado, pois quebra o ritmo regular do cotidiano, promove a sociabilidade e o sentimento de pertencimento e identidade em um determinado grupo social. Além disso, possui intrínsecas relações com os aspectos políticos, econômicos e sociais (COUTO, 2008, p.2).

A atividade musical provém de uma dinâmica econômica, como facilmente se observa no ciclo do açúcar, no Nordeste, e no ciclo da mineração, em Minas Gerais. Nos tempos coloniais, a música tocada para a apreciação das classes abastadas deveria proporcionar aos ouvintes certo sentimento de unidade cultural com a Europa. Trata-se de um tempo em que não se almeja nenhuma inovação estética de cunho patriótico. O



espaço geográfico que hoje compreende o território brasileiro possuía sentido apenas como extensão do reino de Portugal, de tal modo que a nobreza se esforçava para que seus costumes se assemelhassem aos europeus, sendo a música um instrumento de coerção e coesão, embora com o decorrer das décadas uma cultura própria se formava nas terras tropicais do império português.

A música era produzida em diversos espaços com alterações de sua tessitura a depender dos recursos disponíveis. Nas viagens feitas por August de Saint-Hilaire, pelo interior da Província de Minas, ele notara a presença da música, consideravelmente sofisticada, em lugares mais ermos do sertão mineiro, como se pode observar:

A prosperidade reina entre os habitantes de Salgado. Parece que vários deles possuem grande quantidade de escravos, e meu próprio hospedeiro tinha setenta. O bem estar conduz naturalmente à alegria, por isso, observei muito maior jovialidade em Salgado que noutros lugares. Reúnem-se aí à noite para jogar cartas ou gamão. Fazia-se música, que não era má, e ensaiava-se mesmo, por ocasião de minha passagem, uma peça de teatro que deveria ser em breve representada (SAINT-HILAIRE, 2019, p. 347).

As organizações religiosas, bem como o poder do Estado, possuíam grande preocupação com a estética dos acontecimentos, ou seja, desde o âmbito da música aos trajes e comportamentos idiossincráticos. Quanto à Semana Santa, por exemplo, é crucial ressaltar que “as confrarias e irmandades, ao lado do Senado da Câmara foram as principais responsáveis pela elaboração e manutenção dessas festividades” (Monteiro, 2018, p.121). A vantagem financeira aos músicos remunerados (homens livres) era evidente. A fulcral importância da arte musical assegurava a diversos músicos o salário durante todo o ano. Sobretudo, as festas promovidas pelas ordens religiosas tinham a função de agregar indivíduos a elas ao passo que crescia sua influência e prestígio, obtendo, portanto, admiração do povo e agregando para si novos benfeitores. Também “atraíam tanto pelas suas obras caritativas e de auxílio mútuo, quanto pelas tramas cênicas e dramáticas de suas festividades, onde os homens de Minas viviam ‘um jogo sacro pelo qual se transcendia a condição humana’” (Monteiro, 2018, p.121).

No compasso da crise financeira do Estado



O momento de retração econômica durante a segunda metade do século XVIII fez com que os músicos fossem desvalorizados, mas não a música, ornamento nobre que não poderia faltar nas solenidades. Ao final deste século, o regente que exigisse menor investimento monetário era escolhido para executar o repertório na ocasião, “isto é, era contratado o arrematante que oferecesse o serviço de música pelo menor preço” (Monteiro, 2018, p.123). Um bom exemplo é a organização da solenidade na circunstância da chegada da cabeça de Tiradentes em Vila Rica, no ano de 1792, em honra ao malogro do movimento conhecido como *Inconfidência Mineira*. O regente Manoel Pereira de Oliveira venceu na concorrência “com o menor lance de dezoito oitavas de ouro” para realizar a apresentação musical. Ainda que interpelado pela carestia do ouro, o Senado da Câmara sempre se dispunha a apoiar todo tipo de comemoração, quando esta fosse em prol da Igreja e da Coroa, e delas participar ativamente, afinal o *ethos* colonial dependia da manifestação pública de suas personagens, com direito a toda pompa que tinha como uma das principais funções a exibição hierarquicamente estabelecida dos sujeitos presentes num dado espaço. “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” (Monteiro, 2018, p.125). Assim como na Europa, havia também no império ultramarino o sistema de mecenato, sempre disposto a esbaldar-se em opulência e manter a todo custo determinadas manifestações artísticas, pregando o seu respectivo padrão de gosto. Apesar de ter havido supressão de festas extraordinárias a partir de 1809, festas regulares anuais prosseguiriam.

Observar-se-á a intensificação da musicalidade, na qual se firmam aspectos culturais em Minas Gerais, no período da derrocada da mineração aurífera, no início do século XIX. Após praticamente um século de ocupação não haveria de ser contrário o movimento da produção artística e cultural em Minas que, já em meados do XIX, era uma arte que estava presente cotidianamente em meio aos membros que compunham uma classe abastada, ou seja, oficiais régios, membros integrantes da Câmara, detentores de cabedais, clérigos, dentre outros de semelhante estatura e que gozavam de poder suficiente para apreciar concertos particulares e públicos. No entanto, vale lembrar que os trabalhadores escravizados eram personagens intrínsecas no processo de construção histórica, sempre encarregados de servir as mesas, ornamentar o casario,



vestir as damas, tocar instrumentos musicais, cozinhar, limpar e erigir a arquitetura. Contudo, também impetravam discretamente e, por vezes, inconscientemente, seu estilo próprio na constituição identitária da colônia. Sobre a disseminação dessa cultura musical, de acordo com Maurício Monteiro, houve uma evolução na prática musical entre dois séculos:

Foi na segunda metade do século XVIII e nos primeiros decênios do século seguinte que se observa, por exemplo, a maior produção artística de Minas Gerais, e não só em termos de quantidade, mas também em qualidade e funcionalidade, falo de aprimoramento estilístico e de uma utilização bem determinada (MONTEIRO, 2018, p.127).

O fim do Ciclo do Ouro em Vila Rica e, posteriormente, a derrocada da mineração de diamantes no Arraial do Tejuco, servirão como termômetro para a análise acerca da realidade social vivida entre os séculos XVIII e XIX. Basta observar o devir do calendário festivo para, em seguida, notar os predicados de determinadas festas, que expressavam em si tais momentos dourados e ímprobos.

A crise financeira do Estado, decorrente da derrocada da mineração aurífera, afetava diretamente a realização das festas, de tal modo que as irmandades mais pobres já não podiam mais investir em músicos. Assim, os *luthiers*, compositores e instrumentistas foram levados por força da necessidade a exercerem outro ofício para completar a renda e ocupar o tempo livre. A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Vila Rica, no início do século XIX, já não poderia usar a costumeira *cinquenta oitavas* de ouro para o pagamento dos músicos em prol das festividades anuais, pelo fato de estarem em dívida com estes. No entanto, irmandades como a do Santíssimo Sacramento e as *ordens terceiras*, do Carmo e de São Francisco, não reduziram os gastos em plena carestia do ouro, pois estas eram financiadas pelos homens mais abastados da província, dentre os quais, comerciantes de escravos. Durante a Semana Santa “as confrarias e irmandades, ao lado do Senado da Câmara foram as principais responsáveis pela elaboração e manutenção dessas festividades” (Monteiro, 2018, p.121). A fulcral importância da arte musical neste contexto assegurava a diversos músicos o salário durante todo o ano. Agradar era o lema, visto que as festividades promovidas pelas ordens religiosas tinham a função de agregar indivíduos a elas ao passo que crescia sua influência e prestígio, obtendo admiração do povo e agregando para si novos benfeitores. Também “atraíam tanto pelas suas obras caritativas e de



auxílio mútuo, quanto pelas tramas cênicas e dramáticas de suas festividades, onde os homens de Minas viviam ‘um jogo sacro pelo qual se transcendia a condição humana’” (Monteiro, 2018, p.121).

Bastidores da execução da arte musical

Cidades como Ouro Preto e Diamantina possuíam formação sociocultural bastante consolidada. No cotidiano as festas religiosas eram hábitos na zona dos metais preciosos, “a sociedade já se encontra mais autêntica e moldada, com suas características de tolerâncias, habilidades, divisões sociais de trabalho e necessidades para enfrentar a vida” (Monteiro, 2018, p.15). Estando presente por todos os cantos, a música profana se difundiu fora das Igrejas, dando vazão àquela futura necessidade da música para divertir, a música de salão. Dentre estes gêneros destacam-se as modinhas e os lundus (ROSA, 2018, pp. 69-90), inovações estilísticas originadas a partir das fontes de descendência africana.

Muitos homens negros, vítimas de um penoso regime escravocrata, desenvolviam suas habilidades para o ofício não remunerado de músicos, tocando em sobrados para *homens de sociedade* acompanhados de suas famílias ofereciam banquetes. A música consistia em inestimável meio para abrilhantar as ocasiões. No entanto, vale notabilizar que, enquanto dentro das igrejas e dos sobrados sucediam-se as festas oficiais, nas ruas, negros e brancos pobres festejavam a seu modo.

Na América Portuguesa, apesar da produção artística ter sido dirigida por brancos ricos, o “artista”, ou melhor, o executor, era, em sua maioria, negro. No entanto, o negro que possuísse habilidade em tocar harpa ou cantar árias de ópera teria maior valor comercial no perverso mercado humano, bem como gozava de certa distinção em meio aos demais escravos, pois ele estaria, de certo modo, adaptado ao convívio dos salões e coros de igreja, enquadrando-se a determinadas regras de comportamento e suas respectivas formalidades. É relevante ressaltar o exemplo de Joaquim Gomes Pimentel, vulgo Visconde de Pimentel, proprietário da Fazenda Vista Alegre, localizada no Vale Paraíba, Rio de Janeiro, que construiu em sua propriedade a chamada *Escola dos Ingênuos*, lugar onde os sujeitos escravizados aprendiam, além de ler e escrever, a tocar algum instrumento musical. Ademais, havia na propriedade a Casa de Música, conjugada à escola. Eram frequentes os saraus na fazenda do visconde e as



apresentações notáveis da banda eram regidas por um maestro contratado e encarregado de ensinar a arte musical.²

A saber, indígenas também tiveram papéis semelhantes na construção da cultura musical da América portuguesa até o século XVII, segundo apontamentos do musicólogo Paulo Castagna:

Os índios, além de receberem ensino musical básico com finalidades catequéticas, foram capazes, até meados do século XVII, de participarem ativamente da vida musical religiosa brasileira. Muitos aprenderam o canto-chão, o *canto de órgão* (polifonia ou música a várias vozes) e a execução de alguns instrumentos, sobretudo as flautas. Índios músicos já eram conhecidos desde 1554 e um jesuíta, em especial, destacou-se como um dos primeiros mestres de música no Brasil: Antônio Rodrigues, mestre do canto e da flauta. Na década de 1580 parece que a prática da música entre os índios já estava bem desenvolvida e os jesuítas sabiam já selecionar os meninos segundo suas habilidades. José de Anchieta, em 1584, elogiava os meninos indígenas das aldeias da Bahia pelo empenho no canto de órgão e na execução das flautas e violas (CASTAGNA, 2010, p.10).

Ao passo que se assiste ao nascituro de uma cultura musical híbrida, os primeiros contatos entre os portugueses e ameríndios aconteceram de modo cerceador. Maurício Monteiro significa dois objetos simbólicos caros ao cristianismo:

Cruz e espada passaram a ser a representação cristã europeia de sagrado e profano, respectivamente. A cruz desmantela todas as iconografias, ritos e sons autóctones, e a espada leva o corpo a render-se e sucumbir-se às simbologias que a cruz representa. Se as imagens seriam uma forma de doutrinação, as músicas tornariam essas formas mais sensíveis e suas dinâmicas levariam para as igrejas e cultos sagrados. Vou recorrer a Peter Burke: teria sido estranho, se o apelo aos olhos não viesse acompanhado de apelo aos ouvidos (MONTEIRO, 2018, p.212).

Rio de Janeiro: lugar de efervescência cultural

O destaque na arte musical esteve relegado aos músicos que se estabeleciam na nova capital do vice-reinado, Rio de Janeiro. Como foi o caso do maestro José Joaquim

² VALE do café: uma viagem no tempo. Direção: Alexandre Parola. Produção: Samantha Ribeiro. Roteiro: Luciana Góes. Fotografia: Luis Araújo. Brasil: TV Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xto0LJWbj4&t=1137s>



Emerico Lobo de Mesquita³ (1746-1805) “que sai da Vila do Príncipe no final do século XVIII, instala-se em Vila Rica e depois parte para a corte, certamente, em busca de melhores oportunidades de trabalho” (Monteiro, 2018, p.248), bem como Padre José Maurício Nunes de Garcia (1767-1830), nascido na sede do vice-reino, filho de uma escrava forra, contratado para exercer a função de mestre de capela de Dom João VI em 1798, após acumular 30 composições para a catedral da Sé onde já atuava. Desde muito jovem se destacava por seu notável conhecimento musical e realiza sua primeira composição em 1783, aos 16 anos de idade, uma antífona dedicada à Novena de Nossa Senhora da Conceição, intitulada *Tota Pulchra es Maria*. Compôs também modinhas e músicas para orquestra, a exemplo da *Abertura em Ré* e *Abertura - Zemira*⁴ (1803) provavelmente para uma apresentação no Senado da Câmara, além de outras versando sobre conteúdos mundanos, a exemplo de *Beijo a mão que me condena* e *Estas lágrimas sentidas*⁵. Como intitula a composição de Heinrich Ignaz Franz von Biber, a sonata *Tam Aris, Quam Aulis Servientes*, literalmente, *Música para Servir na Câmara ou no Altar* (Monteiro, 2018, p. 216).

Outro notável músico daquela época foi o padre João de Deus de Castro Lobo que, por sua vez, permaneceu nas Minas, nascido em Vila Rica a 16 de março de 1794 e falecido em Mariana no ano de 1832. Foi clérigo e compositor, sendo apreendidas em seu estilo musical as raízes clássicas da música sacra. Fruto de seu trabalho, expresso na mestria de suas composições musicais, elaborou repertório para missas⁶ e festas religiosas, além de contribuir para apresentações de demais eventos oficiais na sede da Província de Minas Gerais.

³ LADAINHA DE NOSSA SENHORA. Coral de Câmara São Paulo e Orquestra Engenho Barroco; direção Naomi Munakata. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.8). Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2017/11/15/ladainha-de-nossa-senhora/>

⁴ ABERTURA EM RÉ; TOTA PULCHRA ES MARIA; ABERTURA ÓPERA ZEMIRA. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis; direção Ricardo Kanji. Brasil Barroco – Música Sacra do Brasil Colonial, 1998. Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2017/12/06/jose-alves-portugal-sec-xviii-manoel-dias-de-oliveira-1735-1813-jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita-1746-1805-pe-jose-mauricio-nunes-garcia-1767-1830/>

⁵ BEIJO A MÃO QUE ME CONDENA; ESTAS LÁGRIMAS SENTIDAS. Lira d’Orfeu; Modinhas de Amor, 2006. Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2017/12/14/modinhas-de-amor-lira-dorfeu-acervo-pqpbach/>

⁶ CASTRO LOBO, Pe. João de Deus. *Missa e Credo para oito vozes*; Associação de Canto Coral; Camerata de Rio de Janeiro; conductor Henrique Morelebaum. Swizerland, Preaudio, [c.1992]. SB CD 6700. Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2017/05/21/pe-joao-de-deus-castro-lobo-1794-1832-missa-e-credo-a-oito-vozes/>



Uma sociedade bipartida entre sagrado e profano

Johan Huizinga lembra que a prática dos adeptos às doutrinas da Igreja, desde a Idade Média, consistia também no exercício de vigilância sobre o conteúdo musical produzido:

A profanação da prática [musical] religiosa diária quase não tinha limites. A forma musical do moteto, baseada no entrelaçamento de diversos textos cantados, acabou se degenerando justamente porque não se evitaram combinações de canções profanas (com palavras como *baisez-moi* e *rouges nez*) com textos litúrgicos da música (HUIZINGA, 2010, p. 260).

Conforme a historicidade que abarca as composições dos séculos XVIII e XIX, as quais transitam entre o sagrado e o profano, é imprescindível compreender o tratamento que se deve dar a ambos os termos:

Enfim, os termos e mesmo os significados de sagrado e profano são de uma complexidade composta e histórica. Não há, nas esferas da sociedade colonial (e isso pode se estender a todas, inclusive às metrópoles colonizadoras), uma representação sonora ou plástica que seja efetivamente imune a processos sociais de simbologias e práticas. Em outras palavras, pode-se dizer que tais representações existem, todavia, o que elas representam ou pretendem representar são como valores mutantes, que se modificam na medida em que as sociedades necessitam delas. Foram e são criadas com um propósito que se perde no tempo e que ganham roupagens diferenciadas (MONTEIRO, 2018, p.235).

Curiosamente, os “bons costumes”, a tradição e a estética não irão desabar tão facilmente, visto que uma sociedade que deixa apagar a música e demais artes de seu cenário apaga a si própria e à sua identidade cultural. Portanto, não se apagam, mas se renovam. A música inicialmente transfixava uma identidade lusitana à América Portuguesa, sendo os principais centros de difusão de arte e cultura oficiais a Igreja e os salões frequentados pela elite. Portanto, executavam-se nesses espaços as mais refinadas reproduções musicais. Junto ao ambiente de esplendor arquitetônico e decorativo do barroco e rococó mescla-se uma grandeza substancial à cultura da época: a música, que



como toda expressão artística, carrega consigo uma tradução da sociedade vigente, composta de contradições como se deve observar:

As práticas musicais do Brasil colonial devem ser consideradas consoantes às tensões, ou não, da política marcada pelo tráfico de escravos, pelo exclusivismo, pela modorra colonial e por uma ideologia fortemente marcada pelo catolicismo. Isso de um lado, porque do outro, há uma rebelião e a insatisfação, a necessidade de mudanças e a busca do desenvolvimento e por fim, um sincretismo espiritual que imprimiu a consciência e definiu as práticas. [...] Entram então na fogueira das práticas musicais as relações entre o que seria sagrado e profano. Mas antes, é preciso fazer uma analogia e buscar as raízes terminológicas (MONTEIRO, 2018, p. 220-221).

A ascensão de uma burguesia incipiente ao longo do século XIX no Brasil se instalara na cidade do Rio de Janeiro através dos teatros, lojas maçônicas e salões, espaços onde a música profana encontrava terreno fértil para se difundir. Uma nova subjetividade se constitui, o conteúdo musical passa a versar não apenas sobre o amor a Deus e à Virgem Maria, mas se debruça nas paixões mundanas, indo do amor perdido, tema comumente explorado pelas modinhas, ao humor e sátira de apelo político, a exemplo do lundu *Lá no Largo da Sé...*⁷, uma composição de Cândido Inácio da Silva (1800-1838).

*Lá no largo da Sé Velha
Está vivo um longo tutu
Numa gaiola de ferro
Chamado surucucu Cobra feroz
Que tudo ataca
'Te da algibeira
Tira pataca
Bravo à especulação
São progressos da nação
(...)
Os estrangeiros dão bailes
Pra regalar o Brasil
Mas a Rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil
Lindas modinhas
Vindas de França
Nossos vinténs
Levam na dança*

Enquanto este violinista criticava a desigualdade exposta na cidade imperial do Rio, demarcada pela riqueza de uns poucos em detrimento da miséria de muitos, o

⁷ LÁ NO LAGO DA SÉ... Marcelo Fagerlande, direção; Modinhas Cariocas, 2007. Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2018/01/07/modinhas-cariocas-na-corte-de-d-joao-vi/>



compositor Gabriel Fernandes da Trindade (1790-1854) expressava em suas músicas um sentimento contrário. Em um lundu conservador, intitulado *Graças aos Céus*⁸, ele diz:

*Graças aos céus, de vadios
As ruas limpas estão
Deles a casa está cheia,
a Casa da Correção*

*Já foi-se o tempo de mendigar,
fora vadios, vão trabalhar!*

*Senhor chefe da Polícia,
eis nossa gratidão
por mandares os vadios
à Casa da Correção*

Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

*Sede exato, pois, senhor,
em tal deliberação,
que muita gente merece
a Casa da Correção*

Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Diligentemente, há que se ressaltar que não está a cargo da historiografia contemporânea deliberar uma cisão entre sagrado e profano sobre o conteúdo das composições musicais daquele tempo, mas perscrutar a historicidade da dinâmica que envolvia as duas esferas numa civilização, inicialmente tangida pela monarquia e com um regime interno baseado na escravidão, fatores que dão ensejo a outras possíveis análises pertinentes relativas à história da música. A música acompanha as transformações à medida que estas se dão e, como toda arte, espelha incisivamente a conjuntura e os anseios de um povo em sua própria temporalidade. A moralidade e a ética barrocas jamais foram abandonadas em meio à criatividade dos músicos, adaptavam-se pois ao modo de vida determinado pela elite, conjunto social de grande influência na condução das artes. Compositores barrocos não se permitiam a sonoridades que se aproximassem de alguma apologia profana, portanto, o sistema tonal deveria gerar uma camada persuasiva e sedutora ao cumprimento da fé, direcionando o indivíduo às regras e atitudes determinadas e codificadas pela Igreja. Por fim, dentro do *ethos* católico, a consonância se tornou expressão do divino e a dissonância o seu oposto complementar, pois traduz o conflito entre Deus e o Diabo, redimensionando a

⁸ GRAÇAS AOS CÉOS. Luiz Alves da Silva & Dolores Costoyas; Canções, Modinhas e Lundus, 1992. Disponível em: <https://pqpbach.ars.blog.br/2017/05/20/cancoes-modinhas-e-lundus-brazilian-songs-luiz-alves-da-silva-countertenor-dolores-costoyas-guitar-2/>



sacralidade entre o apolíneo e o dionisíaco, uma comparação bem observada por Maurício Monteiro:

“Apolo foi o símbolo do equilíbrio da Polis aristocrática e Dioniso, a instabilidade. Por isso foi expulso da Grécia clássica e condenado a atravessar todo o Egito junto as Mênades, Sátiros e Pã, tocando tambores e promovendo festividades mundanas. Em outros termos, genéricos, mas ao mesmo tempo pontuais, pode-se pensar a relação da música no Brasil colonial como Apolo no reino de Dioniso, ou da tonalidade e da concepção europeia de consonância em mundo regido pela música indígena e afrodescendente. E há também o conflito do tempo: Kronos impondo-se a Kairós – exatamente de pai para filho – o tempo medido, mensurável do *Deos Modulator*, no tempo da natureza, dos ciclos e de Démeter. Essas relações existem e aparecem no redimensionamento Greco-latino, como base da própria sociedade cristã. Consonância e dissonância, tornaram-se, portanto, representações do bem e do mal, do pensamento civilizador e da barbárie, respectivamente” (MONTEIRO, 2018, p.219).



Bibliografia

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010. Capítulo 1, p.10.

COUTO, Edilece Souza. Devoções, Festas e Ritos: algumas considerações. Revista Brasileira De História Das Religiões, 1(1), 2008, p.2.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. (Tradução: Francis Petra Janssen. Ensaios: Peter Burke. Entrevista: Jacques Le Goff. Revisão: Teresa Aline Pereira de Queiroz). São Paulo: Cosacnaif, 2010, p.260.

MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais Séculos XVIII e XIX*. Parte 1. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018.

ROSA, Luciana Fernandes; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. *Entre o erudito e popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira*. Revista da Tulha, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, pp. 69-90, 2018.