

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo apresentar as variadas poéticas presentes na música de Minas Colonial como expressão homóloga às condições estruturais e à mentalidade barroca da sociedade mineira do século XVIII.

## O POTLATCH SONORO E SOCIAL

*Haverá critério válido e operante para distinguir, nesse intrincamento de amostras discordantes, o que é local do que é importado, o que é tradição do que é originalidade, quando a novidade plástica pode ser repercussão de algo historicamente mais velho e quando a invenção autônoma também envolve valores.*

**LOURIVAL GOMES MACHADO**

**Domingos Sávio Lins Brandão**

Em Sabará [...] para a festa da consagração da nova capela de Nossa Senhora do Monte Carmo, em 1767, lançaram-se em fogos de artifício cerca de quarenta dúzias de foguetes, outros tantos morteiros, duas dúzias de sóis giratórios e uma cascata de fogo de vinte e cinco palmos de largura (Pianzola, 1975).



Os fogos de artifício, elemento indispensável nas festas barrocas, eram uma tradição bastante cultivada em Portugal e que foi também transladada para Minas Colonial. A presença dos fogos em nossas festas barrocas se reveste de uma mais-significação. Para nós, eles representam a própria efemeride da sociedade que aqui se instalou: houve o momento da eclosão, marcado pelo aluvião humano em busca do enriquecimento fácil, logo seguido pela formação dos núcleos urbanos; esta situação foi sucedida pelo momento de intenso brilho, quando a produção do ouro, no seu apogeu, proporcionou maior embevecimento dos sentidos nas grandes festas barrocas; o momento que se seguiu foi de gradual desvanescência da intensidade do brilho, marcada pelo lento processo de esgotamento das minas; e o último momento, assinalado pela falência da economia aurífera, quando se perde a luz viva e cintilante dos tempos de outrora<sup>1</sup>. Mesmo no momento de decadência das minas, o que na década de 1770 já era muito visível, a população não poupou esforços para o abrillantamento de suas festas, ainda que fosse apenas na esfera das aparências, pois, conforme um documento de 1790, da Câmara de Mariana, os espetáculos teatrais eram acusados de usar artifícios para "induzir o espectador a uma falsa consciência, fazendo as palhetas douradas passarem por ouro maciço [...]" (Souza, 1986:26). Mas, mesmo neste momento das aparências, em que se procurava manter ainda vivo o "brilho", a música continuava a receber vultosos investimentos.

<sup>1</sup> Consideramos que o Barroco, em Minas, tendo resistido até o século XIX, não era apenas um estilo de arte, mas sim, um modo de encarar a vida. "O Barroco já não representará apenas um estilo artístico, mas uma sistematização da vida, um estilo de vida, um estilo, portanto, global da cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem risco da especificidade, ser tomado como categoria crítica" (Ávila, 1980).

É deste período que nos chegaram a maioria das peças do repertório da música do Barroco Mineiro<sup>2</sup>. Também é quando, no rol dos músicos do Senado da Câmara de Vila Rica, aparece um grande número de cantores e instrumentistas: para a posse do Governador Cunha de Menezes, em 1783, foram contratados 28 músicos; na posse do Visconde de Barbacena, em 1787, novamente 28 intérpretes; no mesmo ano, 24 músicos foram contratados para as cerimônias relativas à morte de D. Pedro III; dois anos depois, para o funeral de D. José, 22 cantores e instrumentistas; impressionante é o número de músicos para o nascimento do príncipe D. Antônio: 37, além de mais quatro trompetistas para os anúncios públicos ao amanhecer!<sup>3</sup>. Não podemos deixar de salientar que nesses grandes momentos de delírio barroco, de "pax catholica"<sup>4</sup>, toda sociedade se encontrava envolvida: os que se beneficiaram com a exploração do ouro e uma grande massa de "desclassificados", oprimidos pelos impostos, pelas leis metropolitanas e pelo infortúnio de seus negócios<sup>5</sup>. Wilson Cano observa que saíram de Minas para Portugal aproximadamente 3/4 do total do ouro produzido e que, boa parte do restante, foi dispendido em forma de obras de arte (1977).

Minas Colonial, na História do Ocidente, foi um fenômeno único. Surgiu em meio às inquietações provocadas pelo choque de duas mentalidades antagônicas, produto das "tensões sociais geradas na desintegração do feudalismo [...], para a constituição do modo de produção capitalista"<sup>6</sup>. De um lado, acreditava-se que a felicidade se encontrava no ócio, no inútil, na consumação suntuosa; de outro, acreditava-se que a finalidade da coletividade era a produção e que somente o trabalho deveria ser premiado. Essa sociedade encontrou no Barroco a expressão para o seu *modus vivendi*. Frente ao medo e à angústia do novo, a "explosão" de Minas constituiu, como já se disse, uma espécie de "vácuo" temporal. O Barroco, neste contexto, em sua negação de um eixo central e da simetria, nas suas formas abertas que exaltavam a voluptuosidade, a gastança, a alegria de viver, nas "dobras" (Novais, 1979:66) que tendem a romper a moldura e lançar vôos para o infinito, procurava resistir à nova economia que se impunha:

Nós olhamos as manifestações barrocas (escultura, pintura, ações diversas...) como a resposta alheia, quase sempre convulsiva, a uma ruptura provocando fatos

<sup>2</sup> Também chamamos a música colonial mineira de *música do barroco mineiro* pelo fato dela, estilisticamente, não ser barroca segundo os padrões europeus. No entanto, mesmo não sendo "barroca", ela era um elemento imprescindível e componente do estilo global da cultura barroca mineira.

<sup>3</sup> A lista dos músicos que trabalharam para Câmara de Vila Rica foi organizada por Curt Lange em *La música en Villa Rica*, *Revista Musical Chilena*, n. 102, 1967.

<sup>4</sup> Roberto da Mata, em seu texto Reflexões sobre o mundo dos ritos, considera que as festas religiosas, "por colocarem lado a lado e num mesmo momento o povo, as autoridades, os homens saudos e os doentes, atualizam em seu discurso uma sistemática neutralização de posições, grupos e categorias sociais, exercendo uma espécie de *pax catholica*" (*Religião e Sociedade*, n. 1, 1977).

<sup>5</sup> Alguns documentos do século XVIII são de extrema importância na descrição das festas barrocas em Minas, como por exemplo, o *Triunfo Eucarístico* (1734), o *Áureo Trono Episcopal* (1749), *A Relação Fiel* (1741), as *Cartas Chilenas* (1786), dentre outros.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze considera que "o Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito. Ele "curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra", que tendem a romper toda moldura. Sobre a música barroca, ele considera que a vontade de ultrapassamento da moldura foi conseguida com o estabelecimento do sistema tonal. Ver Gilles Deleuze, *Leibniz e o Barroco*, Campinas, Papirus, 1991.

anônimos, quer dizer, fenômenos que emergem no momento em que se afrontam dois sistemas de mundo e da vida ao mesmo tempo, ou no mesmo espaço, onde se encontram duas definições do homem, duas proposições da experiência. Desordem diante da cultura? Certo, desordem de toda cultura representada pela imagem da pessoa humana que ainda domina estas décadas, ao longo das quais se realiza esta revolução técnica e econômica pela qual a Europa será projetada em uma prática ignorada de todas as civilizações anteriores (Duvignaud, 1973).

Nesta sociedade de festas, de rituais, de gastança exaltada, compartilhada tanto pelos senhores das lavras e potentados, como pelos "desclassificados", a música ocupava um lugar de destaque. Ela, ao contrário das artes plásticas, se manifesta numa dimensão temporal que, concomitantemente, implica um desmentido. Como Lévi-Strauss observou, a música, como o mito, é uma máquina de eliminação do tempo (1991). A música, ao produzir a sensação de suspensão do tempo, era o principal fator condicionador da sensação de que o mundo novo que se impunha, o da economia de mercado, estava sendo "desmentido", negado:

A música é talvez a única forma artística cuja capacidade associativa é inexhaustiva e inesgotável, cuja capacidade de se ligar a condicionamentos, quer patéticos, quer sensoriais, quer das mais abstratas motivações, é infinita (Dofles, 1942:130).



Nossos compositores trabalharam numa sociedade barroca e, de forma alguma, colaboraram para exaltar o absolutismo temporal ou religioso. As formas abertas deste estilo, em Minas, vieram atender a outros propósitos, possibilitando uma organização social em que não se observavam as normas corporativas medievais.

A música tonal no século XVIII já tinha alcançado a dimensão de produzir um movimento progressivo, "de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão se constrói buscando o horizonte de sua resolução" (Wisnick, 1989:105). Foi solicitado à música do Barroco Mineiro que avançasse um pouco além da "moldura". Uma música que atendesse a sensibilidades diversas: visceral (nos batuques e no lundu), arcaica (nos motetos modais), contemporânea (nas peças tonais pré-clássicas), e na não-observância das regras vigentes. Todas elas estavam a serviço da sublimação.

Pois bem, as formas abertas do Barroco em Minas, "tão firmemente enraizadas no novo solo e tão desligadas daqueles núcleos institucionais e daquelas estruturas sociais específicas (européias) que se desejar considerar como causas do complexo estético formal" (Gomes, 1957:52), permitiram a convivência de múltiplos estilos, linguagens, gêneros e sensações musicais diversas. Permitiram, inclusive, a não-observância das normas musicais preconizadas então. É esta particularidade que iremos discutir um pouco mais a partir de agora.

<sup>7</sup> As obras analisadas por nós foram: de Manoel Dias de Oliveira, ou atribuídos a ele, os motetos *Bajulans*, *Miserere*, *Popule Meus*, *Assumpta est* e *Exaltata est*, publicados pela FUNARTE (Música Sacra Mineira). Também, do mesmo autor, *Visitação dos Passos* e *Te Deum*, cópias de Isolda Garcia de Paiva (Musicoteca da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais). Utilizamos a versão do *Te Deum* publicado pela Escola de Música de UFMG, com revisão de José Maria Neves (Belo Horizonte, 1989). Também estudamos as restaurações de Curt Lange das obras *Antiphona de Nossa Senhora*, de Lobo de Mesquita, *Maria Mater Gratiae*, de Marcos Coelho Neto e de Gomes da Rocha, *Novena de Nossa Senhora do Pilar* (Archivo de Musica Religiosa de la Capitanía Geral de las Minas Gerais, tomo I, Mendonza, Argentina, 1951). Analisamos ainda a *Sonata nº 2* (Sonata Sabará), em três movimentos, manuscrito pertencente ao arquivo da Sociedade Santa Cecília de Sabará.

Conforme pudemos constatar em obras analisadas por nós<sup>7</sup>, nossos compositores setecentistas adotaram os modelos compositionais vigentes na Europa, mas adaptaram os procedimentos relativos à técnica da composição aos recursos locais disponíveis. Nessa adaptação, que em muitos casos significa simplificação das texturas musicais, verificam-se formas sutis, porém significativas, de não-observância das normas preconizadas, referentes à criação musical.

Como se pode perceber, estamos optando agora pela expresso "não-observância", ao invés de "transgressão", para qualificarmos os dados aparentemente irracionais das obras do período colonial mineiro. A "transgressão vigiada e consentida" do Barroco<sup>8</sup>, a que já nos referimos, seria uma forma de mentalidade referente a posturas sociais mais globalizantes. É esta forma de mentalidade que permitirá, no campo da criação de nossa música setecentista, a "não-observância" dos cânones musicais. Além do mais, "ruptura" e "transgressão", no campo da música colonial propriamente dita, não se observam.

Consideramos que, para transgredir os códigos musicais predominantes no século XVIII, os compositores mineiros deveriam conhecê-los profundamente. Verificamos que os cânones vigentes na época foram difundidos através de partituras européias e das "Artinhas"<sup>9</sup>. Estas não seriam, no entanto, suficientes para a assimilação completa das técnicas da composição musical, pois, particularmente, os pequenos "tratados" teóricos apenas as introduzem nas suas linhas mais gerais. Por essa via, então, seria fora de propósito concluirmos que houve um conhecimento profundo das normas e cânones, ficando assim descartada a hipótese de transgressão das mesmas. Deve ser esclarecido, aliás, que a análise das obras selecionadas para este estudo não pode, de forma alguma, comprovar a hipótese de uma tentativa de ruptura morfo-estrutural ou lingüística.

Outra via do processo de assimilação dos modelos musicais europeus era tanto a audição, como a própria execução, já que nossos compositores, como instrumentistas e cantores, se beneficiavam dessa vivência nas orquestras, aprendendo os formulários musicais vigentes no século XVIII. Assim, não parece restar dúvidas quanto a importação de modelos musicais da Europa e sua adoção por nossos músicos. Evidentemente, essa adoção não foi apenas o resultado de ações individuais e arbitrárias dos músicos, mas atendia a expectativas sociais. Associando as expectativas dos que encomendavam música aos compositores, às tentativas de censura eclesiástica<sup>10</sup> e às informações não academizadas, podemos levantar os fatores de um tipo peculiar de pressão que, em última análise, funciona como condicionador das poéticas adotadas no campo da criação musical setecentista.

A questão que permanece, então, é a seguinte: por que os compositores setecentistas mineiros, a despeito de adotarem formulários e poéticas européias, reproduzindo-as grosso modo, deixam de observar certas normas, simplificando técnicas e, com elas, o próprio código lingüístico musical?

<sup>8</sup> O esteta Moacyr Laterza assim refere-se ao barroco (apud NEVES, 1986:69).

<sup>9</sup> Tivermos a oportunidade de estudar duas "Artinhas": *O Compendio músico, ou arte abreviada*, de Manoel Moraes de Pedroso (Porto: 1751), proveniente de Piranga (MG) e que se encontra no Museu da Música de Mariana e *Arte de acompanhar regla geral regras dissonantes*, de José Torres Franco (Mariana: 1790), em manuscrito.

<sup>10</sup> Muitos dos prelados que estiveram em Minas, na primeira metade do século XVIII, deixaram observações sobre o "excesso de liberdade" das "solfas profanas e indecentes" que eram tocadas nas igrejas. Dom Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, tenta "moralizar" a prática musical nos templos mineiros, nomeando censores a partir de 1750.

Às explicações sugeridas anteriormente neste estudo, gostaríamos de acrescentar a linha de raciocínio de Charles Koechlin, a propósito da inserção de notas estranhas (não previstas) na polifonia do século XIII - no caso, o retardô - inserção esta feita ao acaso, como ocorre, por exemplo, quando um cantor executa erroneamente sua parte num conjunto polifônico. Apresentamos aqui, o raciocínio completo do autor:

Quanto ao retardô, imagino que, originariamente, foi sugerido pela execução incorreta de um cantor, que prolongou uma nota além do tempo devido (Felix culpa: as falsas notas são, assim, fruto de acasos providenciais que acabam por beneficiar a imaginação dos criadores). Em seguida, o retardô passou a ser empregado expressa e regularmente (1930:109).

Assim, a não observância de uma norma, de um cânone do contraponto setecentista, pode ter ocorrido por necessidade de adaptação da textura musical aos recursos materiais disponíveis e às necessidades locais. Mas, como o compositor pôde decidir por tal ou qual procedimento composicional a fim de adaptá-lo à realidade em Minas colonial? Certamente, supomos, por tentativas de ensaio-e-erro, por sucessivas experimentações. E, nesse processo, o fator "acaso", imaginado por Koechlin, sugere a noção de que o primitivo "erro", aquele dado "irracional" que causa estranheza num primeiro momento, repetido por várias vezes, acaba por tornar-se "acerto", incorporando-se ao código lingüístico e ao "gosto" do ouvinte. É esta "diferença" de concepção, em relação aos paradigmas europeus, que reflete a própria diferença de estilo que foi-se configurando em Minas colonial.

A questão passa a ser, então, relativa aos processos racionais impostos pelos modelos europeus: a irracionalidade constatada nas obras musicais do Colonial Mineiro estaria no fato de que os nossos compositores transgrediram certas normas universalmente aceitas - isto é, no mundo europeu - não de forma deliberada, ou por desejo de uma suposta inovação lingüística, mas sim em função das peculiaridades musicais da época. Essas tanto podem se referir à sociedade "heterogênea" de Minas colonial, quanto a questões como os já citados recursos materiais e humanos disponíveis para a execução das obras musicais criadas no século XVIII. Daí preferirmos a expressão "não-observância" para qualificarmos essas formas peculiares de transgressão de normas compostionais.

Cabe agora discutir rapidamente uma velha questão: que instância preponderou sobre a outra? O gosto ou as condições técnico-materiais? Numa relação de homologia, não há predomínio de uma instância sobre a outra, mas sim uma incidência simultânea entre ambas. Numa sociedade heterogênea, de formas abertas, como a que se instalou em Minas, várias verdades conviveram ao mesmo tempo, embora, uma fosse o eixo cultural. Por se tratar de uma sociedade que procurava ficar à margem das transformações econômicas do Ocidente, a observação das normas não era tão necessária. Quanto menos se observar, melhor para sublimar a realidade. Por outro lado, os recursos materiais disponíveis, conforme salientado, tinham suas limitações. Nossa música colonial, com suas "não-observâncias" dos cânones vigentes na arte da composição européia setecentista, foi o resultado do encontro dessas duas

circunstâncias.

Dessa postura resultaram formas próprias de criação musical, é verdade; mas resultaram também fraturas na concepção e na escrita musical, que não descaracterizam nossas obras musicais, muito pelo contrário. Extraíndo os seguintes exemplos daqueles já analisados anteriormente, temos, a título de nova ilustração:

- Fragilização da Sonata-Forma ocasionada pela ausência de uma Reexposição consistente no 1º Movimento da **Sonata Nº 2**, de autor desconhecido. Esta fragilização manifesta-se, para o ouvinte, na interrupção do processo de apreensão da Forma, que deixa de ser compreendida na sua totalidade orgânica, porque o Movimento não foi concluído segundo o esperado; isto é, a expectativa criada por inúmeros outros modelos de Sonata-Forma setecentista, inclusive nos compositores portugueses aos quais tivemos acesso, é contrariada, porque a Reexposição do 1º Movimento fica inconclusa, comprometendo o próprio "acabamento" deste 1º Movimento, e, por consequência, a nossa percepção musical do mesmo.
- Na mesma peça, o tom inicial do 1º Movimento é o de Sib M. Pelo receituário, este Allegro deveria terminar no seu tom de origem, porém o acorde final é o de subdominante (Mib M). Por um lado, esse procedimento cria uma situação de instabilidade para o ouvinte, pois o movimento encerra na negação do tom principal. Mas, por outro, dá a impressão de abertura, uma sensação de que "alguma coisa ainda vem".
- Liberdade na abordagem da prosódia musical, gerando desconexão entre pontuação verbal e pontuação musical, como ocorre no corte fraseológico feito sobre uma sílaba da palavra "*misericordiam*", no compasso 12 do **Miserere**. Esse tratamento da prosódia musical gera uma dissociação, para o ouvinte, entre a oração verbal (que ainda não foi concluída) e a oração musical (que é pontuada quando a frase ainda não o foi).
- Indecisão quanto ao uso de códigos lingüísticos diferentes. De fato, como ocorre no Moteto **Assumpta est**, o compositor usa recursos tipicamente modais para fixar campos tonais diferentes. Os recursos modais revelam-se como "flutuações", "ambigüidades" etc. dos planos sonoros, sendo esta uma das características mais marcantes do código modal polifônico. No entanto, esses recursos são empregados para se definir planos sonoros que pertencem ao código tonal. Em estilos, formas e concepções completamente diversas, vamos observar esse tipo de procedimento em fins do século XIX, sobretudo nas obras criadas sob a inspiração do denominado Neo-modalismo eslavo e francês.
- A excessiva liberdade na preparação e na resolução das dissonâncias; o tratamento livre de encadeamentos harmônicos, o uso de dominantes individuais, como visto, por exemplo, no Moteto **Exaltata est**, fogem ao formulário canônico setecentista e antecipam, num certo sentido - meramente técnico, mas não estilístico, seja bem dito - as poéticas adotadas pelos compositores românticos do século XIX.
- O uso de um acorde de 9ª da dominante no **Popule Meus**, onde a 9ª aparece no baixo, procedimento por demais futurista.

Vê-se, então, por estes exemplos - e por todos os outros detalhes analíticos apresentados

anteriormente - que "irrationalidades" há, e não são poucas; que estas podem ser conceituadas tendo em vista o formulário europeu preestabelecido a que os nossos compositores tiveram acesso; que podem, de fato, fragilizar os códigos e suas mensagens, assim como a apreensão das mesmas por parte do ouvinte; mas que, e apesar de tudo isto, criam uma maneira de se conceber e de se criar música. São essas diferenças, sobretudo, que criam a nossa "marca", o nosso estilo colonial mineiro, um conjunto estilístico *sui generis*, distinto de outros "conjuntos estilísticos" do século XVIII.

A apreciação dessa música, por parte do ouvinte, especialmente a do último quartel do século XVIII, é dada por Aleijadinho e Ataíde, num fragmento de carta, que Willy Corrêa de Araújo diz ter tido lido, a qual o primeiro enviou a Manoel Dias de Oliveira:

Não sei se lhe disse, mas sou analfabeto em musica, sendo encapaez de distinguir uma nota escripta de outra, embora seja sensível a música ouvida. Para avaliar o alcance creativo de sua composiçam, eu tive de recorrer ao Athaíde. Ele ficou entusiasmado com a riqueza de seu trabalho, da organização, o que aumentou a minha ansiedade de aprændêla ao vivo (apud Oliveira, 1978/1979:62).

Devemos aqui chamar a atenção para o fato de que nosso maior pintor colonial tinha grande afinidade com a música, conforme comprovam os anjos-músicos de suas pinturas e o seu inventário, que atesta a presença de um forte-piano, um fagote, uma violeta, uma rabeca e uma folha (palheta?) de fagote! (cf. Frota, 1982:24-25). Quem melhor do que o Aleijadinho e Ataíde para atestarem a receptividade da música de seu tempo?

A música colonial mineira é criação que se insere no tempo, porém transmudada, simplificada. Ora busca no passado renascentista sua fonte de inspiração, como ocorre no excepcional Moteto **Bajulans**. Vivem do jogo mesclado de códigos lingüísticos diferentes. Resultam da não-observância de cânones. Ousam na adoção dos gêneros espetaculares, como é o caso do **Te Deum**. Avança no tempo, intuindo procedimentos românticos. Lançam um olhar sobre o profano instrumental, como é o caso da **Sonata Nº 2**. Convive ao mesmo tempo com a música de origem negra. Enfim, por caminhos tão díspares e diversificados, dão origem ao nosso verdadeiro conjunto estilístico musical, fenômeno contemporâneo de tantas outras manifestações artísticas e culturais do chamado período colonial mineiro:

O Barroco é um mundo imenso e diversificado. Sua vitalidade e versatilidade, sua capacidade de incorporar elementos naturais, formas livres, nuvens fantásticas; dinâmica sabiamente desordenada, como também geometria secreta e organização oculta (Souza, 1981:15).

A expressão "conjunto estilístico", usada acima, reflete um aspecto interessante da aparente "irrationalidade" de nossa produção musical do século XVIII. Embora cada obra analisada apresente, em maior ou em menor grau, uma unidade de estilo (cuja única exceção seria o já comentado 1º Movimento da *Sonata Nº 2*), no seu conjunto total, e ainda apesar de possuir o que chamamos de "sonoridade rústica" ou "marca mineira", observa-se, numa análise

mais atenta, uma multiplicidade de estilos que, subtilmente, se revelam aqui e ali. Essa multiplicidade, muitas vezes sinal de riqueza, de diversidade sócio-cultural, pode ser também interpretada como indicador de perspectivas "poéticas" bem diferenciadas.

Essa reflexão faz-nos concluir, portanto, que o panorama imaginário-social e material de Minas setecentista propiciou as condições para tal multiplicidade de procedimentos musicais. Além desta conclusão, constatamos a presença de diferentes sensibilidades musicais entre o povo mineiro: uma arcaica e outra moderna. Sinal de que, já naquele tempo, o Brasil apresentava uma realidade de contrastes, nesse caso entre um pré-moderno e outro pós-moderno.

A este propósito, podemos também supor, num esforço de imaginação, que tal multiplicidade de procedimentos configurou uma situação análoga à que, em nossa época, caracteriza o que hoje denominamos "pós-modernismo". De fato, no momento presente, depois que os princípios canônicos foram há muito transgredidos, que os processos de ruptura morfo-estrutural foram postos em prática, gerando inúmeras possibilidades de criação lingüística, inclusive com a inserção de novos signos sonoros e mesmo visuais, que os caminhos intermídia foram experimentados e que parecem ir-se esgotando novas vias materiais - da própria matéria sonora - e possibilidades verdadeiramente combinatórias de diferentes códigos lingüísticos, impõe-se uma realidade supra-estilística. Assim, não há que buscar-se mais a velha "unidade de estilo", fruto da racional e coerente concatenação de procedimentos, dados, estruturas derivadas de uma única "poética"; há que mesclar-se o maior número possível de citações advindos de múltiplas "poéticas", de diferentes códigos.

A práxis musical mineira do século XVIII convida a este paralelo imaginário. Assim como a criação pós-moderna reside na multiplicidade de recursos, procedimentos e formas de manifestação, a unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística européia, é inegável, mas transmudada e variegada em função da nossa própria multiplicidade social. Por isso, consideramos que a Música Colonial Mineira instituiu suas "verdades". Diríamos, assim, tomando como base as palavras de Roberto Da Matta, que a música em Minas do tempo da Colônia é expressão de uma sociedade que pensou a si mesma e "instituiu, como seu código de idéias e valores, sua cosmologia e seu sistema de classificação das coisas do mundo" (1991:17). Minas barroca encontrou seu próprio modo de fazer música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CANO, Wilson. A economia do ouro em Minas Gerais. **Contexto**, n. 3, Jul. 1977.
- DELEUZE, Gilles. **Leibniz e o Barroco.** Campinas: Papirus, 1991.
- DOFLES, Gillo. **O devir das artes.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 130.
- DUVIGNAUD, Jean. **Fêtes e civilisations.** Scarabée: Paris, 1973.
- FROTA, Lélia Coelho. **Ataíde.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 24-25.
- KOECHLIN, Charles. **Traité de l'harmonie.** Paris: Max Eschig, 1930. p. 109.
- MACHADO, Lourival Gomes. O Barroco em Minas Gerais. In: PRIMEIRO SEMINÁRIO DE ESTUDOS MINEIROS. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1957. p. 52.
- MATTA, Roberto da. **A casa & a rua.** Rio de Janeiro, Guanabara, 1991. p. 17.
- SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII.** Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 26.
- NEVES, Joel. **Idéias filosóficas do barroco mineiro.** Belo Horizonte: Itatiaia;São Paulo: EDUSP, 1986. p. 69.
- NOVAIS, Fernando A. **Portugal e o Brasil na crise do antigo sistema colonial.** São Paulo: Hucitec, 1979. p. 66.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. O multifário capitam Manoel Dias de Oliveira. **Barroco**, n. 10, Belo Horizonte, p. 62, 1978/1979.
- PIANZOLA, Maurice. **Brasil Barroco.** Rio de Janeiro: Record, 1975.
- SOUZA, Wladimir Alves de. Frei Ricardo do Pilar e Manoel da Costa Athayde. In: **Aspectos da arte brasileira.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 15.
- STRAUSS, Levi. **O cru e o cozido.** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 105.