

A FORMAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO-MUSICAL EM MINAS BARROCA

Domingos Sávio Lins Brandão

Mestre em Sociologia e doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor de História da Música, Estética da Música, Flauta Doce e Musicologia na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), coordenador do Núcleo de Acervos do Centro de Pesquisa e Diretor do Festivitas - Grupo de Música Antiga da mesma escola. Em 2009 recebeu a homenagem de Personalidade da Música Antiga em Minas Gerais, na II Semana de Música Antiga da UFMG.

domingos.lins@yahoo.com.br

Raissa Anastásia de Souza Melo

Bacharel em Música com habilitação em flauta transversal pela Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professora de História da Música Brasileira no Departamento de Artes da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

raissaflauta@yahoo.com.br

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o processo de transformação da organização social dos músicos em Minas Colonial durante o século XVIII, bem como as condições de produção, distribuição e consumo da música e o relacionamento dessas condições com as “formas abertas do barroco”, que prevaleceram em Minas e permitiram o surgimento de um conjunto estilístico musical *sui generis*, homólogo aos vários gostos de uma sociedade multifacetada.

Palavras-chave: Música colonial mineira; barroco; campo artístico.

Introdução

Em nossos estudos sobre música e sociedade em Minas Colonial, constatamos que uma variedade de “gostos musicais” estiveram aqui “reunidos” (BRANDÃO, 2000). Ao analisar as obras dos músicos mineiros setecentistas, verificamos que numa sociedade barroca de formas abertas (THEODORO, 1992, 1997) e socialmente multifacetada como a mineira do século XVIII, diversos tipos de sensibilidades musicais foram suscitados. Para a nossa terra não foram transplantados apenas modelos de uma arte sacra barroca e pré-clássica. Mas, além disso, modelos que remontam ao arcaico moteto renascentista e à construção de uma concepção mineira ao gosto da tradição de cantilenas religiosas, cantadas pelos fiéis ainda hoje, e obras que revelam “não-observâncias” aos cânones musicais setecentistas europeus.

Tais evidências – especialmente as “não-observâncias” – se encontram presentes, por exemplo, em diversas obras do compositor Manoel Dias de Oliveira e na Sonata n.º 2 - batizada de Sabará - composta para teclado, a única do gênero do período colonial brasileiro encontrada até a presente data e que em seus três movimentos apresenta vários “gostos reunidos”, como o rococó, o clássico e o pré-romântico, com claras alusões ao *sturm and drang*. Como exemplo do gosto arcaico, citamos as obras reunidas no chamado “Manuscrito de Piranga”, que pertence ao Acervo do Maestro Chico Aniceto, que hoje se encontra sob a guarda do Centro de Pesquisa da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Trata-se de um manuscrito do início do século XVIII e que se encontra atualmente em fase de editoração para publicação em um futuro próximo.

Enfim, por caminhos diversificados, encontramos um verdadeiro conjunto estilístico musical *sui generis*, homólogo aos vários gostos de uma sociedade multifacetada e de uma organização social de músicos que pouco tinha do sistema de corporação de ofício, ainda predominante em várias regiões da Europa.

A atividade musical passou por processos de transformações em direção à formação de “campo artístico” desde os primórdios da formação dos núcleos urbanos em Minas no século XVIII. Considerando que “as práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregado e funcional em seu tempo histórico” (MONTEIRO, 2010, p. 79), propomos ampliar, para três momentos, a periodização estabelecida por Curt Lange em seu clássico texto “A música barroca” (1985). A atividade dos músicos em Minas Colonial, primeiro momento: **Período de formação** (1700 - 1750), um segundo, **período de transição** (1750 - 1760), e um terceiro, **período de consolidação e formação do campo artístico** (1760 - 1810).

Período de formação (1700 - 1750)

O primeiro período já se manifestava durante a ocupação inorgânica da região das minas pela população ávida de riqueza. A música aparece então como um importante elemento de coesão social. Fazemos uso do trabalho do historiador Geraldo Dutra de Moraes, que encontrou documentos preciosos no Arquivo do Conselho Ultramarino (MORAES, 1975). Mesmo lamentando a falta de minúcias quanto a sua citação documental, aproveitamos sua pesquisa para revelar dados importantes, relativos ao período inicial de povoamento de Minas¹. Segundo um dos documentos estudados por ele, Frei Francisco de Monte Alverne, em 1720, deixa seu testemunho sobre os cânticos religiosos e profanos entoados durante a áspera jornada e observações sobre os instrumentos musicais, agrupamentos de músicos e cantores.

Ouvia-se, à noite, o canto sentimental e sofrido dos menestrelis, acompanhados dos acordes de suas violas e saltérios extravasando em versos improvisados, de contexto amoroso e telúrico. [...] As sessões musicais se repetiam durante o transcorrer da longa e exaustiva viagem, proporcionando, aos conjuntos, prática e melhor harmonia instrumental [...]. Da convivência cotidiana dos componentes, surgia uma amizade e comunhão de propósitos, a ponto de músicos adventícios jamais se separarem, dirigindo-se e instalando-se no mesmo núcleo do povoamento (MORAES, 1975, p. 8-10).

No mesmo documento, também está registrada a presença da música dos escravos, que “entoavam também melancólicas cantigas, em consonâncias bárbaras do dialeto banto. Invocavam a proteção de seus orixás, através de danças e volteios de caxambu, acompanhados do chocalhar e batidas compassadas dos pés” (MORAES, 1975, p.10).

A narrativa acima chama a nossa atenção para importantes aspectos histórico-musicais, pois observamos, em meio à turba, não só a presença da música religiosa erudita europeia e da música popular tocada na viola, mas também da música de origem africana. Em meio àquela multidão heterogênea, não somente os músicos e os cantores já desempenhavam funções essenciais, mas também diversos membros do grupo, em sua incerta aventura: seja executando em suas violas versos profanos improvisados; seja executando composições mais elaboradas em grupo, dirigindo ou sendo dirigidos por um regente, seja, no caso dos negros, executando suas cantigas acompanhadas de instrumentos de percussão.

¹ Curt Lange, por esta deficiência de Geraldo Dutra, chega a qualificar as descobertas do mesmo como “livre fantasia” em artigo publicado no jornal Estado de Minas. LANGE, C. Minhas viagens pela música colonial mineira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 de ago. 1979. Caderno de Cultura, p. 8.

Aqui, a arte dos sons também se configura como um emblema cultural, funcionando como um instrumento de solidariedades grupais, ou melhor, de coesão social. Uma solidariedade mais estreita, pois a música, com seu incrível poder de presença, possibilita uma intercomunicação entre os indivíduos, como se levasse a uma “fusão parcial das consciências”, podendo agir, dessa forma, como um amálgama social. As observações de Durkheim sintetizam a ação da arte ordenada num processo de exaltação coletiva.

Sem dúvida, como um sentimento coletivo não pode exprimir-se coletivamente senão com a condição de observar certa ordem que permita o concerto e os movimentos de conjunto, esses gestos e esses gritos tendem por si próprios a se ritmar e a se regularizar; daí, os cantos e as danças (DURKHEIM, 1989, p. 271).

Em outras palavras, poderíamos chamar esse primeiro momento de um tipo de “emoção estética”, é um momento contagioso, no qual o gozo interior é tão intenso que um indivíduo não pode guardá-lo apenas para si, sentindo a necessidade de compartilhá-lo, comunicá-lo, senti-lo em comum. Ainda mais em se tratando da música, que apela para um “tempo psicológico”, se dirige ao tempo fisiológico e até visceral, ou seja, para um total envolvimento psicofisiológico do ouvinte (LEVI-STRAUSS, 1991, p. 25). Por isso mesmo, a emoção estética musical é criadora de solidariedade. Principalmente nesse momento, quando então os indivíduos se encontram numa terra estranha, isolados de suas normas e sanções sociais, a música vem evocar-lhes os seus vínculos culturais.

Naturalmente, essa música também se reveste dum aspecto de festa e diversão, bem dentro do espírito barroco que se instalou em Minas, aquele das formas abertas, que permite múltiplas manifestações culturais paradoxais e institui verdades em diferentes planos. É o Barroco que Roberto da Matta considera como possuidor da seguinte característica:

da capacidade de relacionar (ou pretender ligar com força, sugestividade e inigualável desejo) o alto com o baixo; o céu com a terra; o santo com o pecador; o interior com o exterior; o fraco com o poderoso; o humano com o divino e o passado com o presente [...] (DA MATA, 1991, p. 16).

Esse espetáculo de múltiplas manifestações, marcado pelo pluralismo cultural e observado nos inícios do povoamento marcará o *modus-vivendi* do Barroco “instituído” em Minas por todo o século XVIII.

Salientamos também que, há 200 anos, a execução de uma peça musical era um momento de grande expectativa, pois a sua existência se dava num momento único em que o músico a interpretava, conferindo-lhe uma extrema efemeridade e conseguindo mobilizar a atenção de todos os interessados. Para nós que hoje “respiramos” música, é difícil compreender a força cultural aglutinadora de uma execução musical ao vivo num ambiente aparentemente hostil. Como bem observou Harnoncourt sobre a função da música em nossos dias, “hoje ela [a música] se tornou um simples ornamento que permite preencher noites vazias [...], ou quando ficamos em casa, com a ajuda de aparelhos de som, espantar ou enriquecer o silêncio criado pela solidão” (HARNONCOURT, 1988, p. 13). Nossos antepassados consagravam todas as suas forças e todo o seu amor, como também suas riquezas, para construir o templo de sua devoção. Davam muito mais atenção a um instrumento musical ou cerimonial com música do que ao seu próprio conforto. Isso é bem ilustrado pela compra de um órgão em Sabará, em 1775, pela Irmandade do Carmo, por “trezentos mil réis” (LANGE, 1965), ou seja, não foram poupados enormes esforços pelos irmãos para levantar a quantia necessária para a compra do instrumento, “simplesmente”, com o objetivo de abrilhantar o ritual.

Numa sociedade assim, o campo de atuação profissional para o músico era abundante, pois a música era indispensável, como respirar. Muito diferentemente de nossa percepção atual, ela era bem fruída de diversas formas. Principalmente a música religiosa, estando inserida no aparato barroco, tornava-se aquele momento supremo de suspensão de rotina:

[...] aquilo que agrada mesmo e entra pelos olhos e até pelos narizes e pelos ouvidos, é o vulto ostentoso dos templos barrocos, é o aparato e a graça dos altares, é a riqueza e a arte impressiva das imagens, é o brilho e a cor das alfaías, é o cheiro capitoso e ascético dos incensos, dos círios acesos, das flores e dos ramos benzidos, é a solenidade e a elegância dos gestos litúrgicos do altar, é a pompa e a ocorrência dos triunfos e das procissões, e acaba sendo uma excelente música nativa [...] (CARRATO, 1968, p. 29).

Era, na verdade, um espetáculo, aquilo que nasce e perece no momento de sua execução.

Voltemos aos primórdios da atividade musical. Nos templos, ainda em fase de construção, quando nem mesmo havia o altar-mor ou as laterais, a música já era uma condição previamente requerida. Nunca é demais evocar a vista do governador Dom Pedro de Almeida à São João del-Rei em 1717. Um texto de Samuel Soares de Almeida, conservado em arquivo sanjoanense (NEVES, 1987, p. 16), relata com

detalhes a recepção oferecida pelo Senado da Câmara ao governador. A marcha da comitiva, desde a entrada da vila até a igreja matriz, foi regada “ao som de uma música organizada pelo Mestre Antonio do Carmo” e, na igreja, foi entoado o “Te deum” solene a dois coros.

Em Vila Rica, a chegada do Conde Assumar mereceu também do capitão-mor Henrique Lopes a compra de três negros “chameleiros”, que custaram quatro mil cruzados, e sua agregação ao conjunto já existente, no qual se vestiam ricamente. Em Prados, em 26 de setembro de 1716, “se fez a festa do glorioso San Miguel, de meio dia, de forma do termo em frente ao coal fez de custo o que se segue: [...] a música se deo 43 oytavas de oiros; [...]” (CAMPOS FILHO, 1989, p. 621). Em Sabará, o historiador Zoroastro Viana Passos faz referência à festa do Divino e à festa do Espírito Santo, em 1711, com a presença da “banda de música” e danças (REZENDE, 1989, p. 632). Em Vila Rica, os livros de receitas e despesas do Senado da Câmara, já em 1721, informam a contratação de Bernardo Antônio como responsável pela música daquele ano (LANGE, 1966, p. 17). Já nos primeiros livros de receita e despesas das Irmandades e nos livros de acórdão do Senado da Câmara, de 1715-1716 e 1720, aparece um número apreciável de cantores e instrumentistas nas diversas festas (LANGE, 1966, p. 9).

A atividade musical era livre desde os primeiros tempos. As companhias de músicos, os regentes compositores e seus companheiros ou mesmo um músico individualmente, como no caso dos organistas, desempenhavam seus ofícios de acordo com as flutuações e necessidades sociais. Atuavam para as Irmandades Religiosas e para os Senados das Câmaras. No caso destes, os serviços de música eram outorgados por um convênio chamado de obrigação, que era um tratado direto entre o senado e o diretor do grupo musical. É provável que entre os músicos e as irmandades também se estabelecesse uma “obrigação”. Quanto ao músico individual, era assinado entre eles e a irmandade, um contrato, como no caso dos organistas.

É muito provável que a “poética musical” também fosse livre. A não existência de ordens religiosas em Minas, a distância das terras lusitanas e as “formas abertas” do barroco possibilitaram tal liberdade não somente referente às letras das composições musicais, mas também das “solfas”, conforme observaram os prelados que aqui estiveram na primeira metade do século.

Pois bem, o bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei Antônio de Guadalupe, em visita pastoral a Minas, em 1726, ficou surpreendido com o “*Te deum*” cantado na matriz do Pilar, referindo-se à qualidade e perfeição comparáveis à música da metrópole. Ao mesmo tempo, o prelado inquietou-se com a licenciabilidade de certas programações,

mandando uma carta queixa a El Rei, em que se referia aos aspectos “profanos e indecentes” presente não só nas encenações de comédias e óperas, mas também no texto e na música utilizada nas festividades religiosas. Além do mais, perguntava o sacerdote que “contraponto sensualista” é esse dos “compositores sem escola”? (MONTEIRO, 2006, p. 7). O bispo, diante dessa situação, nomeia em cada comarca um “vedor”, designado como “mestre de capela”, que por tal função recebia um salário anual (LANGE, 1966, p. 9). O mesmo acontece em 1743, quando o bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei João da Cruz, em visita a Minas, numa pastoral datada de 20 de abril, adverte os fiéis contra o excesso de festas e comédias (ÁVILA, 1978). Em Conceição do Mato Dentro, em sua segunda visita a Minas, 1745, o mesmo bispo proíbe, sob pena de excomunhão, “comédias, óperas, bailes, máscaras, touros ou entremesses” (ÁVILA, 1978, p. 29).

Infelizmente, não possuímos nenhuma documentação que revele o que eram tais excessos. Porém, se tomarmos por base as descrições de festejos religiosos na Bahia, na mesma época, é possível que entendamos melhor as preocupações dos prelados. Um viajante francês, La Gentil, descreve os festejos natalinos numa igreja da Bahia, onde “um grupo de jovens freiras, numa tribuna, cantou canções jocosas com acompanhamento de harpas e tamborins numa balbúrdia extremamente cômica, durante a qual as religiosas abandonaram-se a uma dança frenética” (CACCIAGLIA, 1986, p. 20). Tais atos ainda foram seguidos por um relatório de uma das freiras sobre as aventuras galantes dos oficiais da corte do vice-rei (CACCIAGLIA, 1986, p. 20). O mesmo francês, numa festa de São Gonçalo do Amarante, em 4 de fevereiro do ano seguinte, descreve que, ao redor da igreja, “um grupo de bailarinos dançava freneticamente, ao som de vários instrumentos” (CACCIAGLIA, 1986, p. 20). Segundo ele, na chegada do vice-rei, os sacerdotes, escravos e demais gritavam a todo pulmão “Viva São Gonçalo” e, ainda, dentro do próprio templo, havia danças frenéticas e diversões em que uns jogavam pequenas estátuas de santo nos outros, além de, em volta da igreja, terem sido levantadas várias tendas cheias de mulheres com costumes fáceis (CACCIAGLIA, 1986).

Claro que a música e as festividades em Minas não sofreram abalos significativos com a ação dos prelados no tocante à organização musical. O próprio Senado da Câmara de Vila Rica, em 1728, incentiva a participação das irmandades nas festas de São João, “com bandeiras, músicas e danças na forma de costume” (MORAES, 1975, p. 19). O **Áureo Trono Episcopal** nos mostra que a folia andava à solta. Nas Devassas do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, são vários os processos que tentavam coibir os excessos nas festas religiosas e nos saraus. Dentre vários, podemos citar, por exemplo, uma festa do Divino em Ouro Preto, no ano de 1738, quando vários padres seculares, moradores daquela cidade, andavam num

carro “tocando violas e, entre eles, uma negra chamada Vivência, cantando vestida de homem. Vivência cantava o ‘arromba’ e outras modas da terra, as mais desonestas” (MELLO; SOUSA, 2004, p. 228).

O próprio Estado não só permitia tais manifestações como também as estimulava, pois a festa barroca, em várias partes da Europa, é a arte da corte. Leoni afirma que:

A música era um dos elementos que constituíam o arsenal de representações do Antigo Regime. Nas sociedades de corte europeias, a música foi elemento obrigatório nas manifestações organizadas para engrandecer e mostrar maior triunfo do soberano quando de suas aparições públicas. Em Portugal, o poder da Igreja misturado ao poder secular do monarca através do Padroado também se valia dos mesmos artifícios no rito católico. Apesar de não se comparar em suntuosidade com as demais cortes da Europa, a corte portuguesa seguia o modelo continental dessas representações. Nas celebrações a presença do corpo místico do rei era assinalada através da música, *mesmo em terras distantes* (LEONI, 2007, p. 9, grifo nosso).

Porém, acrescentamos que em Minas Colonial, as manifestações do Antigo Regime assumem uma coloração reconceptualizada. Essa reconceptualização se manifesta nas festas ruidosas, quando as manifestações de alegria tendem a transgredir o decoro do catolicismo tridentino e a diminuir a tensão da organização da sociedade mineira, pois todos caíam na “folia”. Não se tratava de uma inversão da ordem, mas de um tensionamento da ordem, necessário para a própria manutenção da organização social existente em Minas. O “espírito” barroco era perfeitamente compatível com as múltiplas manifestações que aqui, no nosso caso, se expressavam nas festas seja através da música religiosa, tendo como matriz a estética europeia resignificada, que se configurava através de um “contraponto sensualista de compositores sem escola” (CARRATO, 1965, p. 124), seja através de modas de viola ou dos batuques de origem africana: “o Barroco é um jogo, como transgressão consentida e vigiada. Ele transgredir toda a intenção (canônica) mas sabe-se até quando e porque transgredir” (NEVES, 1986, p. 69). Ainda mais que,

no Brasil colonial, particularmente, a articulação de culturas fez surgir características próprias, em ocasiões e espaços de audiências também característicos; reorganizou formas de relacionamento profissional e dileta e, sobretudo, formou uma coletividade de ouvintes/espectadores singular (MONTEIRO, 2010, p. 80).

Período de transição (1750 - 1760)

A segunda fase tem seu início quando o primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz, tenta fazer cumprir as determinações de seu antecessor Dom Antônio de Guadalupe, logo após sua posse. Conforme comenta o monsenhor Cônego Trindade, “Fuão Messias, Mestre de Capela em Vila Rica, punha nas igrejas músicas teatrais, profanas, em que nada havia de sacro” (BRANDÃO, 1993, p. 99). O piedoso bispo da Ordem de São Bernardo encontrou diversas dificuldades para impor suas ordenações, não só com relação aos músicos, mas também com relação ao próprio cabido, considerando-se a devassidão dos costumes do clero.

A esse respeito, vale registrar a documentação da Inquisição de Lisboa, Arquivo Nacional – Torre do Tombo – sobre as práticas de sodomia entre o clero e os músicos. Um dos documentos, de 1747, registra a acusação contra o padre José Ribeiro Dias, de que ele mantinha “atos desonestos de molícia e atos nefandos sodomíticos” (BRANDÃO, 1993, p. 99) com os músicos Carlos de São Caetano, Manoel Ramos, harpista, pardo forro, Francisco Messias, João Alves de Vila Rica e João Boquinha, rabequistas (BRANDÃO, 1993, p. 99).

Ainda sobre a inquisição, vale à pena apresentarmos as informações que gentilmente nos foram enviadas pelo citado antropólogo, extraídas de um documento datado de 1749, tendo em vista sua raridade e o fato de tratar-se do músico Antônio do Carmo², um dos primeiros a aparecer nas documentações sobre a música mineira colonial: “Perante o Comissário do Santo Ofício de Mariana, Pe. Félix Simões de Páscoa, aparece o músico Antônio do Carmo, natural da Ilha Terceira, Açores (BRANDÃO, 1993, p. 99). “Para desencargo de sua consciência”, confessou que pecara sodomiticamente, agente e “pacienta”, com diversos rapazes. Ele revela ainda que em dezembro de 1747, na festa de São José dos Pardos, em Congonhas do Campo,

se deitara na cama com outros músicos rapazes, por muitas vezes, e com eles estava com brincos desonestos, fazendo pulsões nas mãos dos ditos rapazes, e outras vezes por entre as pernas, e eram os seguintes músicos: João Antunes, mulatinho; Filipe Nunes³, pardo, filho de Domingos João Antunes; Tomás Espírito Santo, ajudante do Tenente, que principiava a

2 Antônio do Carmo é um dos primeiros músicos citados nos antigos documentos como responsável pela música oficial de um evento. Em 1717, ele foi responsável pela música de cortejo de recepção ao Conde de Assumar em sua visita à São João del-Rei. Entre os anos de 1738 e 1752, ele atuou para diversas Irmandades de Vila Rica. No ano de 1749, ele aparece diante da Inquisição para confessar atos sodomíticos, de onde sua procedência é revelada: Ilha Terceira, Açores.

3 Esse músico aparece, esporadicamente, como rabequista no rol de músico do Senado da Câmara de Vila Rica entre os anos de 1762 e 1778.

4 Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, 20º Caderno do Nefando, fl. 89, 1749, Liv 145. Torre do Tombo, Lisboa, Portugal

ser paciente. [...] e que todas as vezes estava esquentado com aguardente e com pitar⁴ (BRANDÃO, 1993, p. 99-100).

Voltando às resoluções do bispo sobre a prática musical nos templos, no Códice das Provisões da Diocese da Mariana, há a designação dos responsáveis pela música: mestre de capela, padre Gregório dos Reis Melo; organista, padre Manoel da Costa; chantre, padre Alexandre Nunes (cantor-mor). Dom Frei Manuel da Cruz, inclusive, em 13 de maio de 1751, dirige-se a El-Rei, em carta, com a mesma queixa de seu antecessor: achava muita profanidade e indecência nas peças musicais e avisava que os papéis de música seriam examinados para serem executados.

Dou conta a Vossa majestade, que meu predecessor dom frei Antônio de Guadalupe, que Deus haja, vindo visitar pessoalmente esta Capitania das minas, achou nas músicas que se cantavam nas festividades da igreja tanta profanidade, e indecência tanto nas letras, como na solfa por serem quase todos os músicos homens pardos ordinariamente viciosos [...] proibiu com graves penas aos mestres da capela, não levassem coisa alguma pelas tais licenças [...]; para evitar porém as profanidades, e indecência da música mandou por uma provisão, que não cantassem papéis alguns de música nas igrejas, e capelas sem serem revistos assim no latim, como nas letras, e solfa em observância ao Concílio Tridentino, determinando em cada comarca um revedor, que vulgarmente se chama mestre da capela (LEONI, 2008, p. 305-306).

Os músicos, entretanto, não se conformavam com as intervenções do bispo. Sob a liderança do regente Francisco Meixa, levanta-se a oposição à revisão da música pelos vedores. E dom Frei Manoel da Cruz afirma:

Este regimento se observou em todo este bispado desde então até o presente, que haverá mais de vinte anos sem contradição alguma dos músicos, e só agora em Vila Rica Francisco Mexia solteiro, e homem pardo, mal procedido e revoltoso, recusas mandar rever os seus papéis desprezando o determinado no regimento, e as minhas ordens, que são as mesmas que expediram os meus antecessores, para observância do tal regimento [...] (LEONI, 2008, p.306; LANGE, 1966).

Tanto a “letra como as solfas” eram consideradas inadequadas para os serviços religiosos. Dom Manuel, diante do repertório exíguo, manda trazer de Lisboa cantos gregorianos e peças no melhor estilo orquestral europeu. Segundo Neves, “é

remitido de Portugal um caixote contendo livros gregorianos e música polifônica para missas, matinas, vésperas, ofícios fúnebres e novenas” (NEVES, 1997, p. 17). Tal atitude já tinha sido tomada anteriormente, pois há notícias que em 1741 chegou a Minas partituras dos renascentistas Orlando de Lassus e Palestrina e de compositores seiscentistas e setecentistas como Frescobaldi, Monteverdi, A. Scarlatti, Lully, Rameau e Pergolesi (NEVES, 1997, p. 17). Ações semelhantes foram também tomadas posteriormente: em 1788, o frei Antônio de Castro Moreira enviou para Mariana composições de Mozart, Haendel, Purcell e Byrd (LANGE, 1967; REZENDE, 1989; NEVES, 1997; MONTEIRO, 2006).

A resposta de El-Rei ao bispo, em 1752, veio serenar um clima de tensão entre os músicos, apesar do prelado insistir em controlar a música: “Me parece dizer-vos que os prelados não podem gravar os vassallos com imposições novas; [...] recomendo-vos levanteis estas opressões [...]” (REZENDE, 1989, p. 582).

Discórdias entre músicos e prelados aconteceram também em outras partes da colônia. Em Itu, por exemplo, em 1749, a câmara escreveu ao rei de Portugal e queixou-se de que o bispo de São Paulo privilegiava o cantor Francisco Vaz Teixeira, mestre de capela daquela vila, em detrimento de outros profissionais. O rei, ao responder, recomenda ao bispo que informe sobre o assunto. Dois anos depois, o bispo responde que os músicos continuarão a ser designados por ele (DUPRAT, 1985).

A vontade de controlar a música em Minas, por parte das autoridades do clero, transcorre pela década de 1750: o bispo nomeia alguns censores, como, por exemplo, em 1750, um mestre de capela para comarca do Serro Frio e, no mesmo ano, transfere o padre Gregório dos Reis Melo para a comarca de Sabará, também como mestre de capela. Em 1753, o padre Julião da Silva Abreu é feito mestre de capela da comarca do Rio das Mortes. No livro das provisões do bispo, datado de 1752 a 1775, estão contidas as orientações que os mestres de capela deveriam observar: não é permitido que se cantem nas missas composições de mestres profanos “ou outras que não sejam antífonas, salmos, hinos, graduais” (BRANDÃO, 1993, p. 101).; os papéis deverão ser examinados; “não se cantem músicos alguns, ou se levantem tons de salmos e antífonas, Ofícios Divinos, sem a aprovação do dito Mestre de Capela, no qual mandamos debaixo de excomunhão” (BRANDÃO, 1993, p. 101-102). Em outro documento, dirigido às autoridades portuguesas, em 1753, o mestre de capela da Catedral de Mariana (vale observar que o mestre de capela da Sé era nomeado pelo bispado) solicita que, na catedral e filiais, só eles e seus músicos cantassem (REZENDE, 1989).

A fase de transição é marcada, portanto, pelas tentativas mais incisivas de disciplinar

a produção musical por parte do bispado, segundo “os padrões permitidos e tolerados pela Igreja” (MONTEIRO, 2006) e pela tentativa de organização dos músicos para resistir às ações do prelado.

Período de consolidação e formação do campo artístico (1760 – 1810)

A terceira fase se inicia quando o próprio Senado da Câmara de Vila Rica, em 1760, implanta outra maneira de contratar a música para as festividades anuais. Nos primeiros tempos, como já salientamos, os serviços de música eram outorgados por um convênio chamado de “obrigação”, tratado direto entre o senado e o diretor do grupo musical. A partir de 1760, é instituído o Sistema de Arremates através do qual os grupos de músicos “disputavam” o serviço anual. O vencedor tinha como obrigação apresentar a lista dos componentes de seu grupo: cantores e instrumentistas. Era o “rol” dos músicos. Era obrigação também do vencedor apresentar uma garantia do serviço, levando ao Senado um colega fiador, caso fosse impedido. O *habitus* individualista aqui prevaleceu, inclusive com o incentivo do próprio poder público.

O historiador Boschi (1988) sustenta que, embora submetidos à legislação, o controle profissional de artistas e artífices pelo Estado não era rígido. A regulamentação do Estado vinha posteriormente, pois as atividades profissionais se desenvolveram desde os primórdios do povoamento, ao sabor das circunstâncias. Sendo assim, os artífices e os artistas estavam submetidos às flutuações e às demandas do mercado consumidor, pois deles não era exigida qualquer tipo de licença para a atuação profissional. Eles nem mesmo se organizavam em corporações de ofício como no reino e no litoral do Brasil, o que permitia aos consumidores acesso direto aos mesmos. Portanto, era o músico compositor e/ou regente (aquele que cria uma obra e /ou rege um grupo de instrumentistas, o “dono do compasso”) o responsável pela condução da dinâmica do processo de produção, difusão e consumo da música. O caráter do *habitus* individualista do “compositor/regente”, controlador exclusivo do produto e do processo de trabalho musical, é um sinal marcante do processo de autonomia do nosso campo artístico musical.

Como bem se observa no rol dos músicos apresentado ao Senado da Câmara de Vila Rica para a arrematação dos serviços da música nos festejos oficiais anuais (LANGE, 1967), de tempos em tempos, um novo maestro e seu grupo - formado segundo a conveniência - vencia a concorrência num arremate público realizado pelo Senado da Câmara. Procedimento observável não só em Vila Rica, mas também em outras cidades. Em momento algum aparecem referências a corporações de ofícios nos moldes medievais, que negociavam as atividades musicais com as autoridades

públicas e fiscalizavam a atuação dos profissionais. Havia, sim, companhias de músicos com estatutos próprios, em alguns casos rivais entre si, às quais os músicos se associavam livremente. Essas companhias disputavam as arrematações públicas dos serviços com Senado da Câmara, conforme já salientamos, ou serviços religiosos com as mesas das Irmandades, ou ainda saraus, “festas de casa”, folias, cantatas, ladainhas, funerais.

Havia também os músicos que se agregavam em torno de um líder, temporariamente, conforme as necessidades que se impunham. Podemos citar, por exemplo, o “Registro do Rol dos instrumentos de vozes”, de 1775 (LANGE, 1967), o arremate para as festas oficiais foi o maestro Manoel Lopes da Rocha com um grupo de mais de dez músicos. No mesmo ano, para as cerimônias do Nascimento da Sereníssima Princesa, aparece outro grupo também de músicos como arrematante, tendo como regente o compositor Francisco Gomes da Rocha. Porém, esse contava com alguns instrumentistas e cantores que já estavam no grupo anterior, por exemplo, Felipe Nunes, no rabeção; Caetano Rodrigues da Sylva, na rabeça; Ignácio Parreyras Neves como tenor e Julião Pereira Machado como “bayxa”. No grupo anterior, Gomes da Rocha desempenhava apenas a função de cantor, no registro de contralto.

Alguns músicos preferiam se associar em torno de um regente, em orquestras mais ou menos fixas. As bicentenárias orquestras de São João del-Rei se enquadram perfeitamente nesse modelo: em torno do “mestre” Manoel Custódio de Almeida, se reuniam mais de três companheiros. Aliás, com ele foi feito um contrato através do qual lhe eram pagas quarenta oitavas de ouro divididas em partes iguais, em 1755. Com o “mestre” José Joaquim de Miranda foi ajustado o serviço musical para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em 1776. No primeiro caso, o pagamento foi dividido igualmente entre o regente e seus companheiros. Há casos em que aparece nitidamente um emolumento maior para o “regente”. É o caso da peça “Filho abandonado”, levada à cena em janeiro de 1811, na Casa da Ópera de Vila Rica, pelo que o regente João de Deus de Castro Lobo recebeu a quantia de 900 réis e os demais músicos 750 réis (FRIEIRO, 1984).

Um documento de 1767⁵ nos dá, com muita clareza, as dimensões das obrigações dos músicos para com um grupo livremente formado e não centralizado na figura de um regente, que inclusive não permitia a colaboração de seus membros com outros, pois, em seu compromisso, estava prevista punição para aquele que colaborasse com o tal de Manoel Coelho Lião. O documento foi assim assinado

5 Casa Setecentista, Setor de Arquivo Histórico, Mariana, MG - 2º Ofício, Códice 267, auto 6585.

por dez músicos e registrado em cartório, tendo o efeito de um compromisso onde são definidas as sentenças para quem desrespeitar alguma de suas cláusulas. Os principais pontos são:

- Comprometiam-se a não participar de qualquer função em que atuasse Manoel Coelho Lião ou qualquer pessoa de sua família. Se alguém o fizesse, deveria pagar duas oitavas de ouro a cada um dos demais. Seria aquele um regente rival? É o que parece, pois Manoel Coelho aparece no livro de receitas e despesas da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Mariana, no ano de 1755, recebendo a quantia de 20\$ 000 (vinte mil réis) por seus serviços.

- Se algum deles acertasse algum trabalho, deveria convidar todos os outros e dividir o pagamento entre aqueles que dele participassem, depois de descontados os custos.

- Não se poderia ajustar festas fiadas. Se alguém quisesse, poderia doar apenas a parte do pagamento que lhe cabia.

- Se fosse ajustada uma festa e o ajustante dissesse que era de graça (porém não era), ele deveria abrir mão de sua parte e o pagamento seria distribuído somente entre os outros. Se o ajustante recebesse o pagamento, ele teria de devolvê-lo e pagar a quantia de cem oitavas para ser repartida aos demais.

Como se vê, era uma “companhia” de músicos que regia a si própria. Na maioria dos casos, não havia um regente responsável, podendo os serviços ser tratados com qualquer um dos membros do grupo. No caso dos grupos que arrematavam os serviços oficiais, as orquestras eram formadas em caráter transitório, guiadas pelo termo do contrário de arrematação temporário. Em se tratando de serviços prestados para as irmandades, tanto os grupos musicais de caráter mais permanente como os de caráter mais transitório poderiam atuar, sendo escolhidos aqueles cujas propostas financeiras fossem mais convenientes. Convém observar, porém, que as orquestras de caráter mais permanente de que temos notícias são poucas: além do grupo marianense e das duas de São João del-Rei, uma em Prados e outra em Vila Rica – a da Matriz do Pilar – as duas atuando em princípios do século XVIII; ainda outra, atuante no teatro da última cidade.

A noção de “mestre”, aquele que deveria ter uma “carta de habilitação”, obtida com a aprovação em exame prestado diante de “juiz” do seu ofício, mesmo que não fosse caráter rígido, não existia para os músicos. O aprendizado inclusive se fazia de um modo em que nada lembra um regime de corporação de ofício. Não havia um processo de treinamento sistemático ou ritualístico. A própria demanda de trabalho

se encarregava da seleção dos músicos.

Na Europa, na mesma ocasião, principalmente no terceiro quartel do século XVIII e particularmente em Viena, na Áustria - o grande centro produtor e irradiador de música da época - a posição social do músico estava distante das liberdades que seus colegas mineiros desfrutavam. O jovem músico, logo que terminava seus estudos, provavelmente só encontraria trabalho tocando na orquestra particular de uma família rica ou nobre ou sendo professor particular. Esses trabalhos muitas vezes eram acompanhados de deveres da natureza doméstica. Guiseppe Sammartini, oboísta e compositor competente, por exemplo, trabalhou para o Príncipe de Gales não só como músico, mas também como mordomo (GALWAY, 1987). Anúncios como o publicado no Wiener Zeitung de 23 de junho de 1789 ilustram como os músicos eram tratados, como verdadeiros serviçais em Viena.

Precisa-se de um valet-de-chambre músico. Precisa-se de um músico que toque bem piano, saiba cantar e seja capaz de lecionar ambas as matérias. Este músico deverá exercer também as funções de valet-de-chambre. Aos que desejam aceitar esta função, pedir informações no primeiro andar da pequena casa Colloredo, no. 982 em Weihburggasse (LANDON, 1990, p. 27).

Haydn e o jovem Mozart ainda ocupavam uma posição social correspondente à dos servos. Seus papéis eram de servir às necessidades de diversão de seus senhores. Era a corte ou a Igreja que determinava a função da música. A música estava a serviço de poderes incontestáveis. Alguns músicos, como Haydn, tiveram sorte com seus patrões. Apesar da condição subalterna de músico da corte, a música de Haydn trouxe a ele e a seu senhor tanta fama que ele se tornou um membro da família muito favorecido. Seu trabalho repartia-se em compor música para o uso doméstico, peças para ocasiões importantes, óperas para o teatro da corte, encontrar cantores e executantes necessários e ensaiá-los, tratar dos instrumentos, fazer arranjos e copiar a música, dirigir e ensaiar os músicos e tratar de todos os problemas relacionados com eles. No entanto, o compositor palaciano, trabalhando por encomenda e satisfazendo os gostos estabelecidos, não deixava de ser um criado de categoria superior. Mozart, na sua irreverência, detestava Salzburg, porque enquanto esteve na corte do Arcebispo, devia comer com os criados, “seus iguais em categoria, cujas conversas o aborreciam” (RAYNOR, 1981, p. 337).

Não só os compositores, mas também os cantores e os instrumentistas careciam de segurança nesse sistema social. Para um príncipe, dispensar um músico era uma simples medida de economia. Eram mal pagos e seus proventos eram arbitrariamente negados.

A situação era um pouco melhor para aqueles que conseguiam empregos municipais. No entanto, o trabalho era igualmente árduo. A sorte sorria para os músicos somente em Paris e Londres, onde podiam tornar-se empresários e empregar outros. Um dos mais famosos empresários foi o compositor e violinista Johann Peter Salomon, que morava em Londres e em 1790, segundo um jornal inglês, ao visitar Viena, resolveu contratar Haydn e Mozart. O violinista empresário conseguiu levar apenas Haydn.

Constamos, portanto, que em Minas Barroca, sob o incentivo do próprio Estado, notadamente no caso da música, processa-se a “autonomização” do campo artístico tal como acontecia na Europa em passos lentos. A ação dos músicos se configura, naquele momento, como expressão das transformações da função do sistema de produção musical enquanto um bem simbólico. Seguiremos aqui, para ilustrar tal processo, os passos de Bourdieu (1982) nas suas observações sobre a transformação da produção artística europeia nos finais do século XVIII e nos princípios do período Romântico.

Podemos afirmar que os legisladores do campo artístico musical em Minas Colonial eram os próprios músicos e não outras instâncias do poder, muito embora fossem incentivados também pelos senados das câmaras. Sendo assim, por analogia com a lógica do processo de autonomização que estava acontecendo no Velho Mundo, no mesmo momento histórico, estabelecemos os seguintes princípios que confirmam tal desenvolvimento em Minas no final do século XVIII:

- O público consumidor da música era socialmente diversificado, pois não era a aristocracia e nem a Igreja que patrocinava e dirigia a arte, mas sim os senados das câmaras, empresários de óperas e especialmente as irmandades legais, que propiciavam aos grupos musicais (produtor do bem simbólico) condições de organização autônoma economicamente e de legitimação da própria atividade musical. Cardoso, ao comentar o trecho de um texto de Lange, enfatiza esse aspecto.

Quando Curt Lange afirma que a atividade musical não era baseada na iniciativa clerical ou oficial, quer dizer que não era a Igreja, com seus arcebispados e suas catedrais, que contratava a maioria dos músicos, mas as irmandades, que eram congregações de leigos, profissionais liberais que se reuniam em torno de determinada devoção. No caso da iniciativa oficial, ou seja, aquela incentivada pelo Poder Público, quer dizer que este, de maneira distinta da que ocorria em Portugal, não mantinha orquestras pagas regulares, isto é, não existiam músicos funcionários públicos (CARDOSO, 2008, p. 39).

- Constituiu-se um corpo de produtores musicais cada vez mais numerosos, pois observamos a ação de uma enorme quantidade de regentes, compositores, instrumentistas, cantores de coros e solistas, além de empresários que se dedicavam à produção de espetáculos operísticos e teatrais. Vale a pena evocar as observações do magistrado Teixeira Coelho ao visitar Minas em 1780:

aqueles mulatos que não se fazem absolutamente ociosos, se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas que certamente excedem em número dos que há em todo reino [...] Mas em que interessa ao Estado este aluvião de músicos?⁶

- O caráter secular das instâncias de consagração da música (irmandades legais, senados e empresários ligados à produção de espetáculos teatrais e operísticos) permite reconhecer que a atividade musical era como uma arte regida por normas autônomas internas, o que resultava num relacionamento dos músicos com sua clientela através de práticas pouco corporativas (contratos anuais, sistemas de arremates).

- Correlata à autonomização da produção musical, observamos a constituição de uma categoria de músicos profissionais, socialmente distinta e com anseios de ascensão na pirâmide social, que buscavam não submeter completamente sua produção aos ditames do catolicismo oficial. Porém, o campo artístico ainda não era completamente autônomo, os músicos não eram completamente livres, pois não podiam evitar que sua arte servisse, nas festas e cerimônias, de instrumento de exaltação da monarquia portuguesa. Basta constatar que o Senado da Câmara de Vila Rica realizou uma “licitação” em 1792 para a composição e execução da música destinada ao “*Te deum*” pelo malogro da Inconfidência Mineira. A arrematação foi vencida pelo rabequista Manoel Pereyra de Oliveira por dezoito oitavas de ouro.⁷

- A música em Minas, no período em questão, não possuía ainda um valor completamente estético, pois ela, inserida no aparato barroco, ainda desempenhava funções antigas. O campo artístico no século XIX completou sua autonomização quando a arte conseguiu ser reconhecida enquanto uma atividade de valor próprio, emancipando-se das ligações com a corte e a Igreja.

- A demanda do campo artístico musical não estava submetida a um público anônimo. Porém o público, no caso das irmandades e do Senado da Câmara,

6 Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais. Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano VIII, fasc. I/II, p. 561-562.

7 “Ata da Arrematação”, Revista do Arquivo Público Mineiro, ano II. p. 39 e 40

relacionava-se de uma maneira impessoal com os músicos, já que lhes era permitida uma competição através de sistemas de arremates e apresentações de propostas para serviços musicais. Dessa forma, era o músico quem organizava as leis de mercado de seus bens simbólicos. Diferentemente de seus colegas na Europa, que ainda se encontravam submetidos ao sistema de mecenato, típico do Antigo Regime que, somente a partir do pedido de demissão de Mozart ao seu mecena, o Arcebispo Colloredo de Salzburgo, em 8 de junho de 1781, começa efetivamente a se transformar.

É um acontecimento de grande importância na história da música. Porque Mozart decidiu então não procurar outro lugar e conservar sua liberdade. Foi a primeira vez que um músico sem fortuna escolheu ser independente e aceitou o risco de se tornar inteiramente responsável por sua vida (CANDÉ, 1982, p. 98).

O músico em Minas Barroca, além de dominar as leis de seu mercado produtor, também se sentia relativamente autônomo para não se submeter totalmente aos ditames da estética musical europeia contemporânea a eles. As obras musicais aqui compostas eram exemplos de uma variada gama de estilos, indo da música modal renascentista, passando pelo Barroco e pelo Pré-classicismo, Pré-operismo e a “não observância” dos cânones vigentes no Velho Mundo. Tais estilos eruditos conviviam com as modinhas, de caráter mais popular, e com os lundus, um gênero de música europeia e africana, resignificado, que também fazia parte do *métier* do músico profissional, já que era muito consumida em saraus e festas. Dessa forma, poderíamos afirmar que os modelos musicais eram europeus, mas, para além deles, ocorreu um processo de “resignificação estética”. Nada melhor que as considerações de Chartier para bem caracterizar a situação da música e dos músicos nesse processo.

A força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio de sua recepção. Sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e as condutas. Nessa brecha se insinuam as reformulações e as resistências, os desvios, as apropriações e as resistências (CHARTIER 2009, p.46 e 47).

Numa sociedade em que seu campo artístico se encontrava num processo de autonomização, instituições nos moldes de corporações de ofícios só podiam se tornar inoperantes. As Irmandades de Santa Cecília fundadas na ocasião da instalação do bispo de Mariana (REZENDE, 1989) devem ter atuado apenas como devocionais. Não há notícias de um funcionamento profissional e atuante de tais irmandades em Minas. As Irmandades de Santa Cecília, com um caráter regulamentador da

profissão, só foram instituídas em Minas em 1816/1817 com dom João VI. Este, com a corte, trouxe a burocratização do Estado português para as terras brasileiras. A música, que até então estava aberta aos empreendimentos individuais e buscava autonomizar seu próprio campo de ação, no século XIX, buscou sua legitimação através da proteção de amparos legais.

Considerações finais

“As formas abertas do barroco” que prevaleceram em Minas no período colonial permitiram o desencadear do processo de formação de um “campo artístico” em que a organização social dos músicos se processava homóloga à organização social multifacetada da capitania e à própria produção das obras musicais. Obras que pertenciam ao campo da estilística europeia, porém resignificadas, transmutadas, reconceptualizadas num contínuo jogo circular entre modelos oriundos da matriz e as representações, práticas e apropriações sociais e estéticas que aqui prevaleciam. Minas Barroca, num processo de mestiçagem cultural, encontrou seu modo próprio de organizar e fazer música.



REFERÊNCIAS

AVILA, A. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 1978.

BOSCHI, C. C. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, D. S. L. Nosso gosto reunido. In: ARREGUY, C. (Org.). *Pensar Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, Estado de Minas, 2000.

_____. *O sentido social da música em Minas Colonial*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. . Belo Horizonte, 1993.

BOUR DIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CANDÉ, R. de. *O convite à música*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

CARDOSO, A. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

CARRATO, J. F. *A igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, USP, 1968.

_____. O povoamento e a música religiosa em Minas Gerais, no século XVIII. *Revista de História*, São Paulo, n. 31 (64), 1965, Out./Dez. p. 415-426

CACCIAGLI, M. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986.

CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LEONI, A. L. (transcrição, revisão, notas). *Copiador de algumas cartas particulares do excelentíssimo senhor dom Frei Manuel da Cruz, bispo do Maranhão e Mariana (1739-1762)*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

DA MATA, R. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

DUPRAT, R. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DURKHEIM, É. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FRIEIRO, E. *O diabo na livreria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

GALWAY, J. *A música no tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LANDON, H. C. H. *O último ano de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LANGE, C. A música barroca. In: HOLANDA, S. B. (Org.). *História geral da civilização brasileira – a época colonial*. São Paulo: DIFEL, 1985.

_____. A música na Vila Real de Sabará. *Revista de Estudos História*, Marília, n. 5, Dez. 1966, p. 97-198.

_____. A organização musical durante o período colonial brasileiro.

COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS. 5. *Actas [...]*. Coimbra [s.n.], 1966, v. IV, pp. 5-106.

_____. La música en Villa Ricas (Minas Gerais siglo XVIII). *Revista Musical Chilena*, n. 102, Out./Dez., 1967, pp. 8-55

_____. La Música en Villa Ricas (Minas Gerais siglo XVIII), continuación y final. *Revista Musical Chilena*, n.103, Ene./Mar.,1968, pp. 77-149

LÉVI-STARAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEONI, A. L. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MELLO E SOUSA, L. de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

MONTEIRO, M. Aspectos da música na primeira metade do século XIX. In: MORAES, J. G. V. de; SALIBA, E. T. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. Musica e mestiçagem no Brasil. *Nuevo mundo mundos nuevos*, Debates, 2006, [En línea], Puesto em línea el 03 febrerero 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1626>. Acesso em: 30 maio 2010.

- MORAES, G. D. *Música barroca mineira*. São Paulo: CRF, 1975.
- NEVES, J. *Idéias filosóficas do barroco mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- NEVES, J. M. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. 1987. Tese (Concurso para Professor Titular) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1987.
- _____. *Música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997
- RAYNOR, H. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- REZENDE, C. *A música na história de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989
- THEODORO, J. *América barroca*. São Paulo: EDUSP, 1992
- _____. O barroco como conceito. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 4, Dez. 1997, p. 21-29.

The formation of the artistic and musical field in baroque Minas Gerais

Abstract

The present article has how I aim to analyse the process of transformation of the social organization of the musicians in Minas Colonial during the century XVIII as well as the conditions of production, distribution and consumption of the music and the relationship of these conditions with the open forms of the ruf that prevailed in Minas, which allowed the appearance of a stylistic musical sui generis, homologous set to several tastes of a multifaceted society.

Keywords: Colonial mineira music; baroque; artistic field.