

MÚSICA NOS TEMPOS COLONIAIS: UM OLHAR A PARTIR DA PRÁTICA MUSICAL EM MINAS GERAIS HOJE

Barbara Alge
Goethe Universität Frankfurt/Main
alge@em.uni-frankfurt.de

Abstract

This article looks at narratives on music from the Brazilian state of Minas Gerais, so called Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira, or, simply, Música Mineira. These terms refer to music composed in colonial times, and, to a big extent, for liturgical use. Today, this music continues being interpreted in Minas Gerais by music groups in churches and on stage in the context of religious festivals or concerts, often based on manuscripts found in the archives of local bands or on editions of these manuscripts made by people seen as “musical authorities” by having studied music. Departing from a historical contextualization of the music produced during the gold rush in Minas Gerais, this article examines diverse discourses about this music, influenced by narratives of historiography coming from academia as well as local communities. It also shows the role that these discourses play for musical practice in Minas Gerais today.

Keywords: Música Colonial Mineira, narratives, historical sources, postcolonialism, Minas Gerais

Resumo

Este artigo se dedica à narrativas sobre a Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira ou, simplesmente, Música Mineira. Se trata de música composta nos tempos coloniais em Minas Gerais, na maioria das vezes, com um fim litúrgico. Hoje em dia, esta música continua sendo interpretada em Minas Gerais por grupos musicais nos templos religiosos e nos palcos em contextos de festas religiosas ou concertos, muitas vezes na base de manuscritos encontrados em acervos de bandas de música locais ou na base de edições desses manuscritos

feitas por “autoridades musicais”, isto é, pessoas com estudos de música. Partindo duma contextualização histórica da música produzida durante o ciclo de ouro em Minas Gerais, o artigo examina diversos discursos sobre esta música, influenciados por narrativas da historiografia, tanto do meio acadêmico como de comunidades locais. Ele mostra também o papel que estes discursos têm na prática musical em Minas Gerais hoje.

Palavras-chave: Música Colonial Mineira, narrativas, fontes históricas, pós-colonialismo, Minas Gerais

Introdução

“Mineiro sabe duas coisas muito bem: solfejar e latim”

Assim dizia um ditado que o musicólogo Francisco Curt Lange ouviu no Rio de Janeiro, no início dos anos quarenta (Lange 1946), sobre as pessoas de Minas Gerais. Segundo o historiador Sérgio da Mata, Minas Gerais é visto como o estado “mais católico” do Brasil e “com um caráter forte lusitano pela sua religião e cultura”. O perfil cultural de Minas seria moldado pela Guerra dos Emboabas (1707–1709) e a afirmação dum modelo civilizatório lusitano nos primeiros momentos da história do estado. A imagem de “Minas como o estado mais católico do Brasil” teria a ver com o controle da coroa portuguesa e o isolamento do estado até o começo do século XIX (da Mata 2002, 81-83).

Este artigo se dedica à esta e outras narrativas em relação à Minas Gerais e, sobretudo, em relação ao que é conhecido como Música Colonial Mineira, Música Barroca Mineira ou, simplesmente, Música Mineira. Essa, se trata de música composta nos tempos coloniais em Minas Gerais, na maioria das vezes, com um fim litúrgico. Hoje em dia, esta música continua sendo interpretada em Minas Gerais por grupos musicais amadores e profissionais, nos templos

religiosos e nos palcos, em contextos de festas religiosas ou concertos, muitas vezes na base de manuscritos encontrados em acervos de bandas de música locais ou na base de edições desses manuscritos feitas por “autoridades musicais”, isto é, pessoas com estudo formal em música. Como a maioria dos manuscritos é de proveniência anônima, sua origem no tempo colonial nem sempre está assegurada. Alguns manuscritos podem datar do século XIX e talvez até de tempos posteriores, mas mostrando influências do estilo da “música erudita”¹ europeia de séculos anteriores.

O interesse em manuscritos musicais de Minas Gerais surgiu com as pesquisas de Francisco Curt Lange, nascido na Alemanha, pioneiro da musicologia na América Latina e conhecido pelos seus estudos sobre a música colonial de Minas Gerais (Alge 2014). Inspirado por Juan Bautista Plaza, um compositor e mestre de capela dedicado aos arquivos de música colonial na Venezuela desde os anos 1930, Lange começou nos anos 1940 a sua busca por indícios de uma vida musical durante o ciclo do ouro brasileiro, influenciada pela cultura europeia de música erudita. Foi ele, Curt Lange, que não somente “descobriu”² manuscritos musicais em acervos de bandas de música, mas também fez conhecer ao mundo compositores mineiros como, principalmente, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746, Serro–1805, Rio de Janeiro), que serviu bem para a criação dos “monumentos musicais” na América Latina, tão desejada por Lange (ibid.).

Partindo duma contextualização histórica da música produzida durante o ciclo de ouro em Minas Gerais, este artigo examina diversos discursos sobre esta música, influenciados por narrativas da

1 Uso do termo “música erudita” neste contexto seguindo a sugestão de Francisco Curt Lange (1976).

2 Em diversas cartas para colegas internacionais F. C. Lange se autodenominou como “descobridor” da música colonial de Minas Gerais (ver também Lange 1976). Estas e outras correspondências de Lange (em suma 90.000!) podem ser consultadas no Acervo Curt Lange–UFMG, Belo Horizonte.

historiografia, tanto do meio acadêmico como de comunidades locais. Ele mostra também o papel que estes discursos têm na prática musical em Minas Gerais hoje. As observações se baseiam, entre outras, em pesquisas de campo em Minas Gerais e em pesquisas no Acervo Curt Lange. Partes deste texto têm sido retiradas de outras publicações da autora, estas, no entanto, escritas em alemão e com outros focos (Alge 2016 e 2017a).

Música nos tempos coloniais: o que sabemos através de fontes históricas

O fluxo do ouro em Minas Gerais, que durou por volta de cem anos, marcou a região profundamente até hoje. Quando o ouro foi descoberto no final de 1690, pessoas de outras regiões do Brasil, principalmente São Paulo e da Bahia, e também da Europa, sobretudo de Portugal, invadiram esta região. Do Oeste da África e da África Central, em parte via Bahia, os portugueses trouxeram os escravos. Surgiram povoados que, dentro de pouco tempo, cresceram para cidades. Em 1776 Minas Gerais foi a Capitania mais rica e populosa do Brasil e, no final do século XVIII, Minas Gerais teve 350.000 habitantes. Segundo Cláudia Damasceno Fonseca, a rápida urbanização nos tempos coloniais é o que mais distingue Minas Gerais de outros estados do Brasil (Fonseca 2003).

Entre 1690 e 1709, o ano em que a imigração portuguesa foi restringida, chegaram entre 8.000 e 10.000 portugueses por ano em Minas Gerais. Autoridades portuguesas controlavam a região, e filhos da elite mineira estudavam em Portugal. Entre 1707 e 1709, rebentaram lutas entre paulistas e portugueses sobre o domínio do ouro em vários lugares de Minas Gerais, entre as quais a cidade colonial de Caeté, que pertence hoje à área metropolitana de Belo

Horizonte. Estas lutas ficaram na memória histórica como “Guerra dos Emboabas”. Como vencedores destas lutas saíram os portugueses, conhecidos como “emboabas” pelas botas que usaram. Para Sérgio da Mata, esta vitória dos portugueses foi um fator importante na imposição dum modelo civilizatório lusitano em Minas Gerais (2002, 82).

Dos 300.000 habitantes em Minas Gerais em 1776, mais do que a metade eram de origem africana, sendo os demais composto por europeus e pardos (Maxwell 2004 [1974], 86). A sociedade estava dividida em classes, e essa divisão estava mais relacionada com a proximidade à escravidão, descendência familiar e a respectiva situação econômica do que com a cor de pele (Reily 2009, 65). A consciência racial dominou as relações sociais e também a organização das irmandades religiosas, que determinaram a vida social e religiosa na Minas colonial. Enquanto os reinóis se juntaram, por exemplo, na irmandade do Santíssimo Sacramento, os chamados “mulatos” e “pretos” se juntaram, entre outras, na irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Como se sabe através de obras de arte em Minas Gerais, os mulatos também atuaram no campo da arte. O escultor Antônio Francisco Lisboa (conhecido como “Aleijadinho”, c. 1730–1814) é apenas um e o mais famoso exemplo de um artista descendente de mãe africana e pai português. Muitas esculturas de ouro nas igrejas mineiras foram feitas por ele.

As irmandades foram, juntas com os Senados da Câmara³, responsáveis pelas festas religiosas e celebrações da corte portuguesa, e também pela música para estas festas. Os mestres de música, que trabalhavam para essas irmandades e Senados, foram responsáveis pela organização de companhias de música, compostas por músicos que possuíam licenças para exercer música. Também escreveram música para as festas e ensinavam música. Além dos

3 Governo local.

mestres de música, o clero também ensinava música, isto é, canto, instrumento, composição e teoria da música. Os músicos também tinham a obrigação de aprender Latim e liturgia.

Simão Ferreira Machado deixou um relato de um festival colonial chamado *Triunfo Eucharístico* que teve lugar em Vila Rica (hoje Ouro Preto) em 1733 (Ávila 1967). Neste festival se transferiu o Santíssimo Sacramento da igreja da Nossa Senhora do Rosário (dos pretos) para a igreja da Nossa Senhora do Pilar (dos brancos). Acompanhada por músicos, a procissão deste festival incluiu figuras em roupas especiais, bailarinos, membros das irmandades e trinta-e-dois soldados encenando cristãos e mouros. Antes e depois da procissão, uma missa foi cantada por dois coros. Teve mais missas durante os dois dias seguintes da festa. Três peças de teatro foram apresentadas e se ouviram serenatas nas noites durante os três dias de festa. Houve mais entretenimento durante nove dias, incluindo cavalgadas, touradas e comédias (Reily 2013a, 225; Viana 2011, 52-53, 73). Esta procissão representou, segundo a etnomusicóloga Suzel Reily, o poder civilizatório da coroa portuguesa que se apropriou e recontextualizou o imaginário “pagão” (2013a, 226). A festa toda estava sob controle da igreja.

A festas nos tempos coloniais em Minas incluíam um vasto repertório musical: de música litúrgica composta e interpretada ao pedido das irmandades e dos Senados da Câmara, até expressões musicais afro-brasileiras (entre outras, congados e batuques), repertórios sociais como danças de roda, danças de salão da Europa, saraus, serestas, óperas e teatros musicais (e.g., pastorinhas). Enquanto pouco do repertório social, das óperas e do teatro musical foi preservado, sobretudo aquele datando de antes de 1830, o repertório musical litúrgico foi conservado até os dias atuais através de manuscritos copiados a partir do último quartel do século XVIII (Lange

1951, 879). O fato dos manuscritos serem cópias indica que esta música data de tempos anteriores. Existem as partes de vozes e instrumentos, mas raramente exemplares contendo todas as vozes em uma única partitura orquestral. Outros tipos de documentos que revelam informações sobre a vida musical no tempo colonial são os materiais de ensino musical, compêndios de música⁴, livros litúrgicos e documentos administrativos (entre outros, registos de despesas de festas).

Discursos sobre a Música Colonial Mineira: a interpretação das fontes históricas

Em 1946, o primeiro texto de Francisco Curt Lange sobre a vida musical em Minas Gerais durante o ciclo do ouro no século XVIII foi publicado no *Boletín Latino-Americano de Música*, uma revista musical editada pelo próprio Curt Lange. O texto se baseia em documentos históricos, sobretudo manuscritos musicais e registos de despesas de festas, recolhidos por Lange em Minas Gerais no ano de 1944. Os registos indicam instrumentos⁵ e nomes de músicos. Segundo Lange, no século XVIII, Minas tinha por volta de mil músicos profissionais (cit. em Reily 2013a, 237). Como o historiador Aldo Leoni provou, através de documentos históricos, somente na cidade colonial de Vila Rica, hoje Ouro Preto, tinha por volta de 205 músicos entre 1712 e 1817 (Leoni 2007, 185–192). Grupos musicais institucionalizados, conhecidos como “orquestras”, surgiram em Minas Gerais na segunda metade do século XIX. Antes foram chamados de “companhias de música” ou “partidos de música”. Na cidade colonial de São João del

4 Entre os quais, o *Compendio Musico* ou *Arte Abbreviada em que se Contém as Regras Mais Necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto*, escrito por Manoel de Moraes Pedroso e publicado na cidade do Porto em Portugal em 1751 (Lins Brandão 1993, 111).

5 Por exemplo, o uso dum cravo numa festa em Minas Gerais em 1739.

Rei tinha uma companhia de música em 1776 composta por um pequeno coral e um grupo instrumental (primeiro e segundo violino, viola, violoncelo, baixo, duas flautas ou oboés, e duas trompas). Típico naquela época era um coral a quatro vozes (às vezes também à oito vozes, isto é, duplicado) atuando junto com um grupo instrumental de cordas, flautas, oboés, trompas e baixo. Além do já mencionado José Joaquim Emerico Lobo de Mequita, Curt Lange revelou outros compositores mineiros como Marcos Coelho Neto (1763–1823), Ignácio Parreira Neves (1736–1794) e Francisco Gomes da Rocha (1745–1808).

Estabelecendo genealogias, Lange chega a conclusão que muitos dos músicos e compositores nos tempos coloniais em Minas Gerais foram mulatos. Ele também informa sobre cópias de compositores europeus (entre os quais, Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini e Pleyel)⁶, encontrados em arquivos de igrejas, de irmandades e de bandas de música. O artigo de Lange de 1946 é ilustrado por fotografias que mostram a arquitetura do estilo colonial de Minas, sobretudo as igrejas. A respeito do termo “música em Minas Gerais”, Lange entende exclusivamente a música litúrgica escrita no estilo da música erudita europeia e interpretada por coros de igrejas, *orquestras* e bandas de música.

Enquanto Francisco Curt Lange não fala de “música barroca mineira” nas suas publicações, o adjetivo “barroco” é mais tarde associado aos manuscritos musicais encontrados em Minas.⁷ Nos anos 60 o mundo da música no Brasil começa a questionar até que ponto o termo Barroco é adequado para a música composta em Minas Gerais no estilo da música erudita europeia (Castagna 2000, 69-70) e, em

6 Para uma lista de compositores europeus encontrados em Minas Gerais, ver Alge (2016a, 3).

7 S.a., “Escândalo Barroco”, 1959, *O Cruzeiro*; Medaglia, Julio, “O Milagre Musical do Barroco Mulato”, *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 10 de Julho de 1965.

1985, Lange publica um artigo intitulado “A Música Barroca” (cit. em Lins Brandão e de Souza Melo 2010, 10).

Numa página de internet cujo objetivo é a promoção das cidades históricas de Minas Gerais, o musicólogo Carlos Kater escreve que Lange colecionou, durante vinte anos, cerca de 800 manuscritos, dos quais restaurou trinta, e que Lange contribuiu para uma disseminação da “música mineira” no Brasil, na América Latina, na Europa e nos EUA. Segundo Kater, seu legado, disponível no Acervo Curt Lange, inclui documentos de “música barroca mineira”, manuscritos dos tempos coloniais e outros documentos de grande valor histórico.⁸

Em 1975, Geraldo Dutra de Moraes publica um livro com o título *Música Barroca Mineira*, no qual ele examina as origens da música, dança e teatro em Minas Gerais, e deduz estas origens a partir da influência portuguesa e espanhola. Um texto de António Campos sobre “A Música Barroca de Minas Gerais”, encontrado num blog na internet, fala sobre a história de Minas Gerais, a influência da igreja católica, e sobre compositores mineiros e suas obras.⁹ O musicólogo mineiro Domingos Sávio Lins Brandão indica que, sob uma perspectiva religiosa, o Barroco em Minas Gerais não se restringe só ao século XVIII. Ele chama a atenção para a dificuldade de categorizar a Música Barroca Mineira dentro de certos estilos e períodos numa história de música pensada linearmente: “A unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística europeia, porém re-significada, transmutada, variegada, reconceptualizada em função da nossa própria multiplicidade social” (2012, 32).

8 Disponível em http://www.cidadeshistoricas.art.br/cidadeshistoricas/hac/artmus_01_p.php, acesso em 28 de Março de 2016.

9 Disponível em <http://martinezemanuel.blogspot.de/2007/08/musica-barroca-de-minas-gerais.html>, acesso em 10 de Abril de 2016.

Segundo o musicólogo José Maria Neves, a proibição da importação de obras de fora da colônia, implantada pela coroa portuguesa a partir de 1750, incentivou a atividade de compositores em Minas. Por estarem longe das regras e tendências de composição europeias, os compositores em Minas escreveram com mais liberdade e, assim mostrou Lange, desenvolveram um estilo próprio adaptado ao contexto religioso. As divergências das regras de composição europeias pelos compositores são, por vários autores, chamadas de “não observâncias”¹⁰, e estão ligados à já mencionada teoria do “mulatismo musical” (Reily 2013b).

É preciso diferenciar entre “música no Barroco mineiro” e a “Música Barroca Mineira”. A primeira se refere ao fato de que esta música surgiu numa época dominada por um estilo de arte chamado “Barroco Mineiro”. Para Reily, uma associação da música de Minas Gerais com o Barroco é possível no sentido duma estética – isto é, uma estética em que a dramática e o exagero dominou e em que a finalidade era de criar uma ligação com o divino (2006, 47). Ainda hoje, o Barroco encontra sua expressão em Minas Gerais na arquitetura, sobretudo nas igrejas, e também nas festas católicas em que a música e outros elementos sensoriais como imagens, luz, representações teatrais, textos, entre outros, promovem essa experiência barroca.

No entanto, também se procura o Barroco no estilo das composições da Música Colonial Mineira – do mesmo jeito que se tenta dar uma identidade a esta música e uma qualidade usando como ponto de referência obras europeias (Castagna 2000, 70). Lange constata elementos do barroco tardio, do rococó, do classicismo e do estilo galante na Música Barroca Mineira. O musicólogo Régis Duprat vê o Barroco no uso do baixo contínuo (cit. em *ibid.*, 73), enquanto

10 Vê por exemplo Viana 2011, p. 164; e Lins Brandão 2017.

Guilherme Werlang sublinha os elementos do classicismo primeiro (*Frühklassik*) (1991, 187-199). Sílvio Crespo vê o barroco na expressão e o classicismo na forma (1990). Em geral, o Barroco se exprime no uso do baixo contínuo e de partes virtuosas para solistas, e o Clássico nas tendências harmônicas e no uso de vozes corais homofônicas (Alge 2016a, 6).

Uma das características do Barroco Latino-Americano é a mistura étnica, que, no caso de Minas, é apoiada pela teoria, indicando a importância dos mulatos na vida cultural nos tempos coloniais. Como mencionado antes, Lange chegou à conclusão que muitos dos compositores e músicos em Minas colonial foram mulatos, isto é, descendentes de colonizadores portugueses e escravas africanas. As suas atividades no campo da música erudita podiam, segundo Lange, ter ajudado na promoção social. Outros autores defendem a tese de que os mulatos atuaram no campo musical para sobreviver num ambiente marcado por uma vida cruel de escravidão e de sofrimento. Ainda outros acreditam que, durante o tempo colonial, a elite não quis se dedicar à música por esta ser considerada como ofício (Alge 2017b, 20-21). Segundo o musicólogo brasileiro Domingos Sávio Lins Brandão, os compositores mineiros desafiaram as regras musicais da Europa. Lins Brandão vê uma influência da população africana e indígena, e do tempo medieval da península ibérica na música do estilo modal de Minas Gerais (Lins Brandão 2017).

Quanto ao termo “Música Colonial Mineira”, é preciso distinguir entre o Colonial como período temporal e o Colonial como ideologia. Maurício Dottori (1992), por exemplo, se restringe no seu *Ensaio sobre a Música Colonial Mineira* à música composta antes de 1822, e Francisco Lange também escreve sobre a música nos tempos coloniais (1976 e 1979). Na linguagem popular, no entanto, se incluem na

Música Colonial Mineira também obras do Brasil imperial (1822–1889) e obras do século XX.

O Colonial também é um estilo ou uma estética, considerando a música de Minas Gerais como expressão da ordem político-econômica sob a qual foi produzida: isto é, na dependência política, econômica e cultural de Portugal, sob a influência dos missionários, militares, de estruturas administrativas coloniais, e dentro da ideia de que territórios “subdesenvolvidos” tinham que ser civilizados. Na mistura dos estilos na música litúrgica de Minas Gerais, se refletem relações de poder coloniais. Técnicas de composição e regras foram assumidas e, ao mesmo tempo, como se vê nas “não observâncias” referidas anteriormente, quebradas.

Do ponto de vista da teoria da música, os manuscritos de Minas Gerais podem ser analisados, em termos estilísticos, sob o ponto de vista da técnica de composição e na comparação com modelos de outros compositores. Como mostramos num estudo sobre manuscritos anônimos duma comunidade em Minas Gerais (Alge e Sprick 2017), é possível comparar tais exemplares com outras composições da América Latina e, talvez, até da Europa. É preciso, no entanto, algum conhecimento sobre a disseminação da música erudita europeia no século XVII e XIX e sobre o contexto de produção da música em Minas (Alge e Sprick 2017, 115-120). Nesse texto, Jan Philipp Sprick, vê semelhanças com a música eclesiástica de estilo galante da segunda metade do século XVIII na “Exaltata” e no “Kírie” interpretados numa comunidade mineira ainda hoje. Sprick também considera uma forte influência da escola de partimento de Nápoles na música mineira, uma vez que esta escola influenciou a música europeia entre 1750 e 1800 e uma vez que o compositor Domenico Scarlatti (1685, Nápoles–1757, Madrid) passou uma parte da sua vida profissional em Portugal.

Música Colonial na prática musical em Minas hoje: a interpretação dos discursos

O legado de Lange continua na musicologia brasileira não só nos discursos sobre a Música Colonial Mineira, mas também no trabalho prático com os manuscritos. Manuscritos de compositores mineiros, conhecidos e anônimos, são revelados, limpados, restaurados, analisados, arquivados, digitalizados, editados e interpretados por grupos de música, na maioria grupos institucionalizados. Nos concertos de Música Barroca Mineira se tocam não só composições mineiras, mas também de compositores europeus, sobretudo portugueses (por exemplo, Carlos Seixas (1704–1742)) e – para dar maior autenticidade ao termo “Barroco” – de compositores populares como Antonio Vivaldi (1678–1741).

Entre os acervos e arquivos com um foco de estudo em manuscritos de música mineira, em Minas Gerais, podemos citar o Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência em Ouro Preto (Biason e Matozinhos da Silva 2017), o Museu da Música em Mariana, e acervos que contêm o legado de pesquisadores e compositores mineiros, tais como o Acervo Curt Lange (Belo Horizonte), pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais, e o Acervo de Chico Aniceto (também em Belo Horizonte), pertencente à Universidade do Estado de Minas Gerais (Biason e Matozinhos da Silva 2017).

Ainda hoje se escutam, no quadro de concertos e de festas católicas em Minas Gerais, missas, novenas, hinos, antífonas, ladainhas e motetos que lembram o tempo colonial. A *orquestra* mais famosa na interpretação da música de Minas colonial, é a Orquestra Ribeiro Bastos, da cidade de São João del Rei.

Como Suzel Reily mostrou, nos seus estudos da Semana Santa na cidade de Campanha em Minas Gerais, experiências rituais

desempenham um papel importante na concepção do passado (2006). Festas católicas como a Semana Santa em Minas Gerais, são estruturadas em torno de um modelo “Barroco”, extremamente dramático, e acompanhadas pelo repertório da Música Colonial Mineira – em Campanha um repertório que inclui obras cujos compositores são conhecidos (entre outros, os motetos de Manoel Dias de Oliveira (c. 1735, São João del Rei – 1813)). Através de tais celebrações, comunidades locais revivem os tempos do ciclo do ouro e confrontam concepções de religiosidade moderna.

No quadro das minhas pesquisas sobre a Festa da Nossa Senhora de Nazareth, que acontece todo o ano em 8 de Setembro numa comunidade de 800 habitantes que pertence à cidade de Caeté e à região metropolitana de Belo Horizonte, assisti à uma *Novena* para 4 vezes e a uma *Missa Orquestrada* para 3 vezes interpretadas pela *orquestra*, neste caso, o chamado Coral em Latim, e a banda local, chamada Sociedade Musical Santa Cecília. A *Novena* e a *Missa* para a Nossa Senhora de Nazareth, nesta comunidade chamada Morro Vermelho, são composições anônimas, e existem sob forma de manuscritos de partes individuais com textos em Latim e com uns cânticos da *Missa* em português. As cópias mais antigas destes manuscritos datam de 1924, e existem cópias de manuscritos feitas por pessoas em Morro Vermelho e por um padre de Morro Vermelho que viveu em Roças Novas, uma comunidade vizinha.¹¹ Inscritos nos manuscritos se encontram nomes de copistas e de donos de manuscritos.

Em 2010, quando substituí a única pessoa que tinha cantado a voz do contralto no Coral em Latim e que tinha falecido

11 Tem que ser tomado em conta que as minhas observações se restringem ao material que os líderes da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho, José Leal (*1943) e Fernando Augusto Xavier (*1989), me permitiram ver no acervo da sede da banda.

recentemente, a senhora Leonilda Morais, percebi que não foi da voz do contralto de que assumi a responsabilidade, mas da pasta da Leonilda. Nesta pasta, encontrei uma mistura de voz de contralto e de tenor. A estética sonora da *orquestra* em Morro Vermelho pode parecer “estranha” para ouvidos acostumados à música erudita europeia pelas seguintes razões: as mulheres cantam a voz de tenor uma oitava acima e, por isso, cantam ainda mais alto do que o soprano. Além disso, em 2010, o mestre da banda, José Leal, todos os dias mudava a posição do coral para, assim ele me explicou, “encontrar a sonoridade perfeita”. Apesar de eu ser músico com estudo formal, tive alguma dificuldade em seguir o tom da *orquestra*. De fato, alguns membros do coral não sabem ler música, e a maioria dos membros não entende Latim. Eles sabem quando cantar e quando pausar. Os membros da banda, no entanto, sabem ler música porque aprenderam ou com o mestre da banda, ou com os outros membros da banda. A sonoridade da banda também é única, por soar como uma fanfarrinha carnavalesca, e a banda é vista na região como “a banda com o toque perfeito para as cavalhadas”.¹² Além disso, a estética sonora da *orquestra* tem a ver com erros nas cópias de manuscritos como, por exemplo, segundas paralelas. E depois, o Latim é interpretado pelo coral numa mistura entre português e Latim. No dia 8 de Setembro de 2010 atuaram, na *Missa Cantada e Orquestrada* em honra da Nossa Senhora de Nazareth, três sopranos solistas, três sopranos do coro, um contralto, seis tenores (mulheres), dois baixos, dois saxofones, cinco clarinetas, quatro trompetes, três trompas, três bombardinos e duas baixas (tubas).

Esta interpretação vernacular do repertório litúrgico em Morro Vermelho evoca, uma vez por ano, intensas emoções (entre outras, religiosas) na comunidade local, que é lembrada do passado colonial mineiro, do próprio passado, e de festas anteriores. O objetivo da

12 A Festa da Nossa Senhora de Nazareth também inclui uma cavalhada, isto é, uma representação de guerra entre mouros e cristãos em cima de cavalos.

orquestra é exprimir a fé e, por isso, se canta e toca com toda a intensidade. Pode participar quem quiser. A experiência barroca e as lembranças do tempo do ouro são geridas através desta dimensão afetiva. As nuances do estilo de canto e da prática da performance mostram a maneira como a identidade local, e a “autenticidade” e o “significado” da interpretação da obra, são associados a um certo lugar (Bithell 2006, 10).

Para a gente local, a estética sonora tem que ser essa, ela não pode ser diferente, assim como não se deve tocar a *Novena* e a *Missas* para a Nossa Senhora de Nazareth fora da época da festa e fora de Morro Vermelho. A música litúrgica local, se referindo a tempos coloniais, é propriedade da comunidade – ainda mais quando alguém de fora se interessa pelos manuscritos. A mera transcrição dos manuscritos já pode ser vista como roubo do valor do documento. Como o musicólogo brasileiro Paulo Castagna observou: manuscritos do tempo colonial são tratados como tesouros ou documentos secretos do Estado, cuja publicação podia revelar demais, tornar certas pessoas ricas, e provocar conflitos institucionais (Castagna 1997). Alguns manuscritos viraram até patrimônio material.¹³

Sobre a história da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho, se sabe pouco, e não tive acesso a mais do que umas atas da banda de 1977 a 1983, e de 1998, além de conversas com membros da banda. Percebi que esta banda é considerada uma das mais antigas bandas de Minas Gerais, junto com as bandas de Roças Novas, Barão de Cocais, Santa Bárbara, São João del Rei, Passagem de Mariana, Sabará e Cachoeira do Campo. A banda de Morro Vermelho foi inexistente entre 1949 e 1951 pela falta de músicos, e, nos anos 50 incluiu também um violinista. Desde 1948, a banda é paga quando

13 Portal do Patrimônio Cultural Inventariado, disponível em http://www.portaldopatrimoniocultural.com.br/site/bensinventariados/detalhe_bmi.php?id=1064, acesso em 03 de Julho de 2015.

toca para a festa da Nossa Senhora de Nazareth. Até os anos 70, as mulheres não tiveram o direito de participar na banda, e antes do seu registro como corporação, em 1978, a banda em Morro Vermelho foi simplesmente chamada de “banda”. O clarinetista da banda, José de Assis Morais (1924–2015), também lembrou um outro nome usado para designar a banda: “furiosa”, um nome que provavelmente se refere à sonoridade de fanfara. O nome “Santa Cecília” parece datar dos anos 70. Através das atas descobri que a banda tocou de 1977 a 1983 na Semana Santa, nas festas para a Nossa Senhora em Maio, na procissão do Santíssimo Sacramento, na festa da Nossa Senhora de Nazareth, na festa da Nossa Senhora do Rosário e, em 1979, na festa da Nossa Senhora da Conceição em Raposos, uma cidade vizinha. Além disso, a banda sempre acompanhou festas católicas de cidades vizinhas, sobretudo festas incluindo apresentações de cristãos e mouros. Segundo Lindomar Nazaré de Oliveira (*1990, de Morro Vermelho), a Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho “mexe mais com as pessoas do que outras bandas pelo seu toque especial” (conversa não registrada, Setembro de 2010). Em 2014, a banda de Morro Vermelho recebeu um subsídio do governo no contexto do programa “Bandas de Minas” para comprar novos instrumentos e roupas. Hoje em dia, a Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho é composta por clarinetas, trompetes, tubas, saxofones, bombardinos, tarol (caixa clara), bombo e pratos. Os cerca de trinta-e-sete membros da banda incluem a pessoa que leva as partituras e a pessoa que ajuda a carregar os instrumentos. Os membros são homens e mulheres entre oito e oitenta anos. No repertório da Sociedade Musical Santa Cecília de Morro Vermelho se encontram dobrados, choros, valsas, maxixes, boleros, sambas, hinos seculares e religiosos, e a música para a Encomendação das Almas e a Contradança local. Muitas partituras em Morro Vermelho são comerciais e foram compradas na loja de Ubaldo de Abreu em São Paulo.

Como o trabalho da musicóloga brasileira Mary Angela Biason com arquivos de bandas na região de Ouro Preto mostra, documentos administrativos fornecem informações historiográficas importantes sobre as respectivas bandas, e manuscritos musicais informam sobre preferências de bandas: preferência de gêneros musicais, de estilos e de instrumentações num certo período temporal. Eles informam sobre tempos bons e tempos ruins da respectiva banda, sobre *ethos* e *pathos*, crises, rivalidades e brigas internas. Para Biason, o fato de ter mais manuscritos do que obras editadas em arquivos de bandas de música tem a ver com arranjos e transposições de obras para os respectivos músicos e instrumentos da banda. Manuscritos são, além disso, importantes documentos para se obter uma ideia dos compositores e arranjadores da respectiva banda (Biason e Matozinhos da Silva 2017, 142-143).

Apesar de visitar os arquivos de banda em Caeté, não encontrei manuscritos se referindo ao tempo colonial em Caeté. Isto é curioso, uma vez que a cidade colonial de Caeté teve um papel muito importante durante o ciclo do ouro, por ter sido o lugar de residência de várias autoridades administrativas. No entanto, fontes secundárias relatam sobre festas na ocasião da construção da igreja principal em Caeté, em 1714. Estas festas incluíam três “coros de música”, “cavalhadas e corridas de touros”, apresentações de teatro, e uma “missa cantada” no domingo do Santíssimo Sacramento (Arquivo Público Mineiro AVC-01 e AVC-02/4, 21, 22; Mattos 1936, 79-81). Festividades celebrando a construção duma igreja em Caeté, em 1710, incluíam a interpretação de *Te Dei* (Mattos 1936, 81), isto é, peças musicais exprimindo a gratidão e tocadas no final de festas. Segundo Maria da Conceição Rezende, vários músicos trabalharam nos tempos coloniais em Caeté: Manuel Dias de Araújo, Francisco Fernandes Coimbra, Pedro Antônio Fernandes Coimbra, Francisco de Assis Fernandes da Trindade, Manuel Fernandes da Trindade, Venâncio

Fernandes da Trindade, Padre Luiz Antônio Franca, Camilo Lelis Fernandes, Joaquim de Oliveira Pacheco, Antônio de Passos Ferreira, Felício Pereira e Silva, Francisco Xavier de Sá Glória e João de Souza Leal Neto. Ao contrário dos centros da produção musical em Minas nos séculos XVIII e XIX, isto é, Diamantina, Ouro Preto e São João del Rei, a vida musical colonial de Caeté foi insuficientemente estudada até hoje (Rezende 1989, 543 e 628-629).

A já referida representação coreo-musical da batalha entre cristãos e mouros em cima de cavalos (*cavalhada*) na comunidade de Morro Vermelho no município de Caeté, é interpretada por uns como uma representação da Guerra dos Emboabas, por outros como uma representação da conversão dos mouros pelos portugueses e instalada no lugar de Morro Vermelho em 1704. A fundação de Morro Vermelho também é localmente atribuída a aventureiros portugueses em busca de ouro, por volta de 1700. Através de pesquisas levadas a cabo nessa localidade em 2008, 2010 e 2013, observei que o legado português de Morro Vermelho é cada vez mais enfatizado com uma finalidade de promoção turística, em detrimento da cultura local afro-brasileira. Enquanto outras cidades de Minas Gerais promovem os seus grupos de congados, Morro Vermelho quer se distinguir dessas outras cidades que tiveram um papel importante durante o ciclo do ouro, pela sua “identidade portuguesa”. Para esta “identidade portuguesa” certas performances culturais são escolhidas, enquanto outras – que podiam também servir para uma argumentação do legado colonial português do lugar (celebrações de Semana Santa, Encomendações de Alma, Toque dos Sinos etc.) – são negligenciadas (Alge 2016b).

Para construir a sua identidade local discursivamente, Morro Vermelho se vale de eventos históricos diferentes de suas cidades vizinhas. Enquanto cidades maiores como Ouro Preto e São João del Rei enfatizam o seu papel nos movimentos de independência de

Portugal (Inconfidência Mineira, 1789), e Sabará e Raposos expõem os seus heróis como o bandeirante paulista Borba Gato e o coronel Pedro de Moraes Raposos, Morro Vermelho invoca o seu papel na Guerra dos Emboabas (1709) e no levante contra o quinto do ouro em 1715. Ainda hoje a comunidade de Morro Vermelho se identifica como “comunidade revoltada e teimosa” que luta pelos seus direitos (entre outros, para obter ruas asfaltadas).

As narrativas históricas da comunidade de Morro Vermelho foram transmitidas oralmente até os anos 1980, quando foram inscritas em livros (Marques c. 1980) e artigos de jornais. Nos anos 1990 aumentaram os estudos, fixando a história de Morro Vermelho com Miguel Mahfoud, professor de psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, e os seus alunos (Mahfoud e Ribeiro 1999). Mahfoud e Leite veem uma “identidade portuguesa” de Morro Vermelho quando escrevem que “membros desta pequena comunidade herdaram tradições portuguesas e transmitiram festivais e comemorações por mais de três séculos” (ibid.). No entanto, assim confessam Mahfoud e Leite, é um discurso dominante que sublinha a origem portuguesa de tradições locais em Morro Vermelho (Leite e Mahfoud 2007).

Além de uma identidade “portuguesa”, Morro Vermelho se expõe pela sua identidade “histórica”: a Sociedade Musical de Santa Cecília liga a história da sua criação à fundação do lugar de Morro Vermelho em 1704, enquanto outras bandas de Minas ligam a sua fundação a indivíduos e famílias a partir da segunda metade do século XIX. Uma pintura no teto da igreja de Morro Vermelho retratando o milagre da Nossa Senhora, que aconteceu em Nazaré, Portugal, é narrada localmente como ligação entre Morro Vermelho e Nazaré, e com a expulsão dos mouros da Península Ibérica nos tempos medievais.

Conclusão

No contexto turístico, o estado de Minas Gerais é promovido como “católico, barroco e culto”. Em Agosto de 2013, na exposição “Barroco Mineiro” no museu Vale¹⁴, em Belo Horizonte, por exemplo, uma miniatura da cidade de Ouro Preto foi acompanhada por um áudio com música de cravo e por instalações de vídeo que contaram a história dos escravos africanos e dos “homens de prestígio”, os portugueses. Emblemas musicais de Minas Gerais são, por um lado, as bandas de música, cujos arquivos hospedam os manuscritos dos séculos XVIII e XIX e, por outro, os representantes da história dos escravos africanos, grupos de música e dança chamados de congados. A música litúrgica é declarada como patrimônio cultural regional, e características locais e regionais desta música são retrabalhadas para torná-la mais atrativa para turistas e para receber subsídios financeiros do mundo econômico e político.¹⁵ Beatriz Magalhães-Castro (2008, 74) também chamou a atenção para a grande quantidade de estudos voltados ao espaço colonial brasileiro que suscitam

inúmeras ações, inclusive com sofisticado suporte tecnológico na sua oferta, de tendência massificada, muitas delas patrocinadas diretamente ou indiretamente pelo Estado, nas quais a informação vem sendo acrescentada de forma inaudita e volumosa.

Ela lamenta que outros gêneros musicais foram negligenciados a favor da música sacra colonial brasileira.

A música em Minas Gerais é, no entanto, bem mais do que música litúrgica, mesmo no contexto festivo religioso. Os congados são apenas um exemplo, ao lado da música sertaneja, baile funk e

14 A Vale (do Rio Doce) é uma empresa de mineração ativa em Minas Gerais.

15 Leonardo Waisman também aponta para a comercialização da chamada “Música Colonial” em outros países da América Latina (2004, 123).

outros gêneros musicais. Além disso, a Música Mineira não difere da música litúrgica do tempo colonial de outros países e de outras regiões brasileiras (sobretudo Pará, Bahia e Goiás).¹⁶

O colonial também se reflete no tratamento da música. A música é rotulada como “colonial” por atores intelectuais, pesquisadores e atores culturais. Como Geoffrey Baker sublinha:

To accept the harmoniousness and attractiveness of the artwork at face value – and to deny its political dimension – is to be seduced by its colonialist message, to see only the mask rather than the power behind it, to accept its erasure of other voices and histories (2008, 447).

Em festivais como no Festival de Música Colonial Brasileira e de Música Antiga em Juíz de Fora, Minas Gerais, a performance historicamente informada da música desempenha um papel muito importante. Como observei, ao fazer parte da Orquestra Minas Barroca de Belo Horizonte em 2013, para grupos musicais interpretar música colonial mineira é importante usar o arco barroco nas cordas e de juntar o baixo contínuo interpretado por cravo, viola da gamba, alaúde e/ou a viola caipira.¹⁷

Segundo Aurelio Tello, uma aproximação à interpretação histórica da música colonial começou nos anos 60, junto com o aumento de edições de manuscritos e, nos anos 90, com o aumento de festivais de Música Antiga e de grupos que interpretam Música Colonial da América Latina (2011, 244).

Para Leonardo Waisman, a categorização da música colonial dentro da Música Antiga representa um traço neo-colonial, porque os

16 Para o caso de Goiás, ver Gaioso Pinto (2007).

17 Vê o concerto “Segunda Musical” da Orquestra Minas Barroca na TV Assembleia Minas Gerais de 25 de Novembro de 2013, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VTGtD-_NhRk, acesso em 13 de Abril de 2016.

contextos de performance nas catedrais da América Espanhola, com a colaboração de músicos indígenas, foram diferentes das reconstruções históricas encontradas em gravações de CD e em performances em festivais de música barroca (2004, 123).

Embora a música do século XVIII de Minas Gerais seja também associada às atividades de descendentes afro-brasileiros, e a um “barroco mestizo” (Baker 2008, 443), o adjetivo “colonial” implica associações como “branco, civilizado, europeu, respectivamente, português”. A Música Colonial Mineira remete a uma cultura de elite, não popular (Reily 2006, 58).

Curiosamente, os membros do coral e da banda de música em Morro Vermelho são, na maioria, membros das mesmas famílias de Morro Vermelho, isto é, famílias de descendência euro-brasileira, e famílias vistas localmente como “elite”, ou seja, um grupo de pessoas que têm uma grande influência na política local e cujo status se baseia na descendência familiar, na educação e nos contatos sociais. Membros de famílias que se identificam como descendentes dos afro-brasileiros escravizados no tempo colonial, se empenham mais na organização da Festa da Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos escravos, e participam mais em grupos de congados, ou, em Morro Vermelho, no grupo musical acompanhando um ritual chamado *aluá*. Também vale ressaltar que os atores que decidem sobre o patrimônio cultural imaterial do lugar também são aqueles que se autodenominam como “descendentes dos portugueses” ou, como diz Leonardo Waisman, como “descendentes dos colonizadores” (2004, 209).

Por fim, concordo com Suzanne Cusick (2009) na constatação de que o Barroco e o Colonial correspondem às necessidades atuais, que eles servem para legitimar uma continuidade com os antepassados, e – assim mostrei pelas minhas pesquisas em Morro Vermelho (2016b) – com certas classes sociais e eventos históricos. O

que é lembrado do passado é o resultado de processos seletivos que acontecem no presente e moldam o passado segundo necessidades atuais (Tonkin cit. em Reily 2006, 41).

A experiência necessita de interpretação, e a interpretação informa a experiência, assim, a experiência e interpretação atuam numa contínua relação dialética (Bruner cit. em *ibid.*, 57). Experiências como as interpretações vernaculares da Música Colonial Mineira em Morro Vermelho, ou Campanha, e os quadros interpretativos à volta destes eventos, desempenham um papel importante na consciência histórica da respectiva comunidade local (Reily 2006, 57).

Os acervos, arquivos e a interpretação de fontes históricas têm muita influência nas ideias sobre a cultura colonial na contemporaneidade. As fontes históricas não são apenas os manuscritos e outros documentos que se referem ao tempo colonial, como relatos de despesas de festa ou livros das irmandades, mas também documentos tais como, por exemplo, os produzidos por Francisco Curt Lange. Encontramos nos escritos de Curt Lange determinismo racial, nacionalismo, evolucionismo cultural, positivismo, eurocentrismo, uma busca por “monumentos musicais” e uma perspectiva que parte da obra e não da prática (Alge 2014, 9-38). Curt Lange negligenciou estruturas de poder, estruturas econômicas, e limitações técnicas na produção, interpretação e transmissão da música no Brasil colonial (Castagna 2008, 37). Como tentei demonstrar através da prática musical da comunidade de Morro Vermelho, os conceitos sonoros na Música Colonial Mineira são, e sempre foram, idiossincráticos, locais e importantes, num certo contexto e para certos atores. É preciso recorrer à performance historicamente informada, que parte de conceitos sonoros do dito “mundo ocidental”, para interpretar a Música Colonial Mineira de hoje? (Béhague 1984, 3) – ou também seria válido recorrer à prática

musical vernacular contemporânea para entender melhor a prática da música nos tempos coloniais em Minas Gerais?

Referências

Alge, Barbara. 2014. The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange. *Opus Revista da ANPPOM* 20 (1), 9-38.

_____. 2016a. Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem. In *Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, edited by Wolfgang Auhagen e Wolfgang Hirschmann. Mainz: Schott Campus.

_____. 2016b. *Kings, Gold and Nazaré. Sounding Portugueseeness in Southeast Brazil*. Habilitation thesis, Hochschule für Musik und Theater Rostock.

Alge, Barbara, ed. *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*. Essen: Blaue Eule, 2017a.

Alge, Barbara. 2017b. Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika: eine Einleitung. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 11-32. Essen: Blaue Eule.

Alge, Barbara e Jan Philipp Sprick. 2017. Musikmanuskripte aus Minas Gerais: musiktheoretische und ethnomusikologische Perspektiven. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 113-135. Essen: Blaue Eule.

Arquivo Público Mineiro. AVC-01 (Compromisso da Irmandade das Almas da Freguezia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté 1713).

_____. AVC-02 (Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Prezentação dos Pardos 1738 da Freguezia de Nossa Senhora do Bomsucesso da Villa Nova da Rainha).

Ávila, Affonso. 1967. Resíduos Seiscentistas em Minas. Texto do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros.

Baker, Geoffrey. 2008. Latin American Baroque Performance as a Post-Colonial Act?. *Early Music* 36 (3), 441-448.

Béhague, Gerard. 1984. Introduction: Performance Practice. In *Ethnomusicological Perspectives*, edited by Gerard Béhague, Connecticut, 3-13.

Biason, Mary and Guilherme Matozinhos da Silva. 2017. Zum Umgang mit musikalischen Manuskripten in Minas Gerais. In *Kunstmusik–Kolonialismus–Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 139-149. Essen: Blaue Eule.

Bithell, Caroline. 2006. Musical Archaeologists: The Revival and Reconstruction of Polyphonic Settings of the Latin Mass in Corsico. *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 113-145.

Castagna, Paulo. 1997. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. In *X Encontro Nacional da ANPPOM*, congress held in Goiânia, Brazil, 27-30 August 1997, 35-39. Universidade Federal de Goiás.

_____. 2000. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. PhD. Diss., Universidade de São Paulo.

_____. 2008. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel* 1, 32-57.

Crespo, Sílvio Augusto. 1990. O Himno a 4 de Marcos Coelho Netto: uma análise. *Revista Música* 1 (2), São Paulo. Accessed in October 6, 2017, <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55003/58647>.

Cusick, Suzanne. 2009. Gênero e música barroca. *Per Musi*, Belo Horizonte, 20: 7-15. Accessed in October 6, 2017, http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/20/num20_cap_01.pdf

Dottori, Maurício. 1992. *Ensaio sobre a Música Colonial Mineira*. Master's thesis, Universidade de São Paulo.

Dutra Moraes, Geraldo. 1975. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo.

Fonseca, Cláudia Damasceno. 2003. *Des Terres aux Villes de l'Or: Pouvoirs et Territoires Urbains au Minas Gerais: Brésil, XVIII^e siècle*. Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian e Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gaioso Pinto, Marshal. 2007. The Holy Spirit Mass: A Problem of Authorship in Brazilian Colonial Music. In *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, congress held in University of Arizona, Tucson, 19-20 January 2007.

Lange, Francisco Curt. 1946. La Música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música* 6 (6), parte 1, Rio de Janeiro, 408-494.

_____. 1951. *Archivo de Música Religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil)*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

_____. 1976. Um fabuloso redescobrimento: para a justificação da existência da música erudita no período colonial brasileiro. *Revista de História* 107, São Paulo, 45-67.

_____. 1979. A música no período colonial em Minas Gerais. In *Seminário sobre a Cultura no Período Colonial 1*, congress held in Belo Horizonte, Brazil, Conselho Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Leite, Roberta V., and Miguel Mahfoud. 2007. Cuidar da educação, da cultura e de si: horizontes de uma experiência de resgate da cultura popular na escola. *Journal of Human Growth and Development*, 17 (2), 74-86. Accessed in October 20, 2017, http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822007000200010&lng=pt&tlng=pt.

Leoni, Aldo. 2007. *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*. Master thesis, Universidade Estadual de Campinas.

Lins Brandão, Domingos Sávio. 1993. *O Sentido Musical da Música em Minas Colonial*. Master's thesis, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. 2012. Análise Musical e Musicologia Histórica, *Revista Modus* 7 (10), 21-36.

_____. 2017. Zum Barocken und Hybriden in der in Minas Gerais komponierten Musik im 18. In *Kunstmusik-Kolonialismus-Lateinamerika*, Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, vol. 4, edited by Barbara Alge, 135-139. Essen: Blaue Eule.

Lins Brandão, Domingos Sávio, e Raissa Anastásia de Souza Melo. 2010. A Formação do Campo Artístico-Musical em Minas Barroca. *Revista Modus* (Belo Horizonte) 5 (7): 9-30.

Magalhães-Castro, Beatriz. 2007. Pesquisa musicológica do espaço colonial brasileiro: perspectivas ideológicas e mercadológicas do seu desenvolvimento no espaço contemporâneo. *Música em Contexto*, 1 (1): 73-89.

Mahfoud, Miguel e Simone Ribeiro. 1999. Experiência Religiosa e Enraizamento Social: Festa e Devoção de Emigrantes em Visita à Comunidade Rural de Origem. *Videtur* 6 (1): 65-72

Marques, Agostinho. [1980]. *Passagens por O Morro Vermelho*. Belo Horizonte: Editora Littera Maciel Ltda.

Mata, Sérgio da. 2002. *Chão de Deus. Catolicismo Popular, Espaço e Proto-Urbanização em Minas Gerais, Brasil. Séculos XIII-XIX*. Berlim: WVB.

Mattos, Aníbal. 1936. *As Arts nas Igrejas de Minas Geraes*. Belo Horizonte: Ed. Apollo.

Maxwell, Kenneth. 2004 [1974]. *Conflicts and Conspiracies. Brazil and Portugal 1750-1808*. Nova Iorque.

Moraes, Geraldo Dutra. 1975. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo.

Reily, Suzel Ana. 2006. Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil, *Ethnomusicology Forum* 15 (1), 39-62

_____. 2009. The “Musical Human” and Colonial Encounters in Minas Gerais. *Samus: South African Music Studies* 29, 60-79.

_____. 2013a. Music, Minas, and “the Golden Atlantic”. In *The Cambridge History of World Music*, edited by Philip Bohlman, 223-252. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2013b. Reconceptualizing “Musical Mulatismo” in the Mining Regions of Portuguese America. In *Transatlantic Musical Flows in the Lusophone World*, edited by Barbara Alge. *The world of music* (new series) 2 (2): 25-47.

Rezende, Maria da Conceição. 1989. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Tello, Aurélio. 2011. La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas. *Música/Musicología y Colonialismo*, coord. by Coriún Aharonián, Montevideo, 235-247.

Viana, Fábio Henrique. 2011. A paisagem sonora de Vila Rica e a Música Barroca dos Minas Gerais. PhD. Diss., Universidade Federal de Minas Gerais.

Waisman, Leonardo. 2004. La Música Colonial en la Iberoamérica Neo-Colonial. *Acta Musicologica* 76 (1): 117-127.

Werlang, Guilherme. 1991. Estilo e personalidade na música no ciclo do ouro em Minas Gerais. *Latin American Music Review* 12 (2): 187-199.

