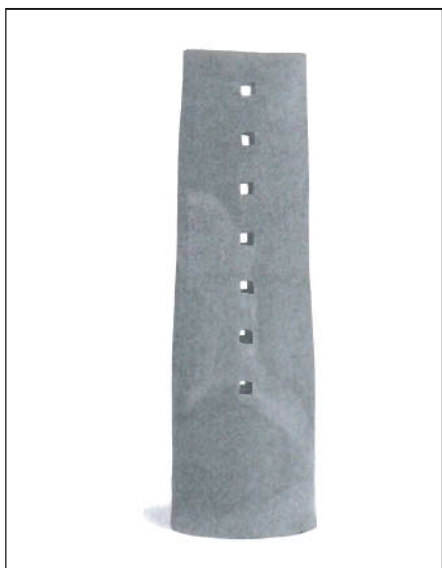


BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA ANTIGA EM MINAS GERAIS¹

**Renato Somberg Pfeffer
Moisés Luna**



Resumo

Este artigo é o resultado parcial do projeto de pesquisa “Uma Viagem Musical por Minas Gerais: contribuições para a formação de um roteiro turístico na Estrada Real através da música antiga”, financiado pela Universidade FUMEC. Existem em algumas cidades da Estrada Real verdadeiros tesouros musicais. A maior parte deles, no entanto, se perdeu. Muitas orquestras coloniais cessaram suas atividades e seus acervos desapareceram. Os acervos que sobreviveram são exemplos de um rico repertório musical colonial que poderia ser um terreno fértil para atrair maestros, pesquisadores e turistas interessados em saber mais das raízes musicais brasileira. A música antiga mineira, muitas vezes chamada de erudita, não foi feita para uma elite intelectualizada e conhecedora de música. Ao contrário, já no período colonial suas raízes eram populares e ligadas à liturgia do catolicismo. A música destes compositores geniais merece ser conhecida por um público mais amplo.

Palavras chave: *Música antiga, Barroco, Minas Gerais.*

1. Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa “Uma viagem musical por Minas Gerais: contribuições para a formação de um roteiro turístico na Estrada Real através da música antiga”, financiado pela Universidade Fumec.

O barroco e a música mineira

A música europeia penetrou na região das Minas Gerais juntamente com as primeiras entradas exploratórias, que buscavam metais no interior da colônia. Jesuítas como Juan Azpicuelta, em 1554, traziam em sua bagagem instrumentos musicais para encantar e converter o gentio. Essas tentativas pueris de dominar o indígena pela música, no entanto, logo foram conjugadas à força das armas. No século que antecedeu a descoberta do ouro, os bandeirantes paulistas dizimaram os indígenas (REZENDE, 1989).

À medida que os bandeirantes avançavam pelo interior da colônia, e concomitantemente ao massacre indígena, pequenas povoações iam nascendo. Possuindo a colonização portuguesa um caráter fortemente religioso, essa incipiente urbanização foi acompanhada de inúmeras cerimônias religiosas celebradas com música. A descoberta do ouro fez com que afluísse para a região das Minas Gerais um grande e diversificado contingente populacional. A miscigenação branca, indígena e negra foi intensa, dando origem a uma população mestiça. Foi justamente dessa população mestiça que surgiram os grandes artistas brasileiros do século XVIII e que produziram uma arte nacional e extremamente original.

Pouco se sabe sobre a atividade musical nas Gerais na primeira metade do século XVIII. Sabe-se apenas que os primeiros músicos que aqui aportaram vieram de outras regiões do Brasil. Entre as poucas referências desse período, constam professores de música registrados em Vila Rica já em 1716 e notícias sobre uma corporação de música em São João Del Rei (REZENDE, 1989). Apesar dos insuficientes documentos históricos do período, é possível intuir uma vida musical intensa, devido à religiosidade reinante, sempre acompanhada pelo canto. As festas religiosas incluíam encenações musicadas e danças de origem portuguesa ou afro-brasileira.

Renato Almeida refere-se ao amor dos mineiros pela música, a ponto de a região ser chamada a Itália do Brasil. Afirma que o povo era "doudo pela dança e pela música" (ALMEIDA, 1942, p. 378). Merece destaque na produção musical mineira, segundo o autor, a boa música de igreja e de salão, em especial na cidade de Mariana após a criação do bispado, em meados do século XVIII. Ele lembra ainda as festas extraordinárias, regadas a dança e música, promovidas pelo contratador de diamantes João Francisco de Oliveira, "para satisfazer aos caprichos de sua amante, a tal Chica da Silva (...). Todos dansavam um minueto gracioso, contradanças ardentes e animadas, o fandango fantasista, ao som de um

vibrante chique-chique de pretas” (ALMEIDA, 1942, p. 378).

A documentação da música colonial brasileira hoje encontrada data principalmente de meados do século XVIII em diante. Começam a despontar, então, os compositores mulatos mineiros. O trabalho de resgate da memória musical do período colonial em Minas Gerais foi realizado de forma sistemática por Francisco Curt Lange (LANGE, 1951, 1976), a partir da década de 1940. Ele documenta uma intensa atividade durante o período da mineração. Em fins do século XVIII e início do XIX, contemporânea às obras artísticas de Aleijadinho, Tomás Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, surgiu na região das Minas Gerais toda uma gama de compositores. Produzindo quase sempre por encomenda da Igreja, destacam-se José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (1745-1813), Marcos Coelho Neto (1740-1806), Inácio Parreiros Neves (1730-1793), entre outros.

Essas obras retratam a época do Barroco Mineiro. O estilo barroco teve sua origem na Europa do século XVII e sua característica essencial é o contraste, na tentativa de conciliar espiritualidade medieval e racionalismo renascentista, emoção e razão, teocentrismo e antropocentrismo. O barroco mineiro tornou-se parcialmente independente do seu genitor, o barroco europeu. Acabou assu-

mindando características próprias do Brasil, dando início à arte nacional.

As obras barrocas mineiras, erigidas com a riqueza extraída da terra, foram essencialmente religiosas. A Igreja Católica era a religião oficial do Estado português. Até sua expulsão da região das Minas, em meados do século XVIII, os jesuítas eram responsáveis não somente por ensinar a gramática e o latim, mas também pela alfabetização musical. Em 1737, a ordem dos Franciscanos criou uma Escola de Artes e Ofícios em Vila Rica. É dessa escola que nasce toda uma geração de mestres compositores. Outra grande influência para o desenvolvimento da música sacra em Minas foi a posse, em Mariana, do bispo D. Manuel da Cruz (1749), grande incentivador da arte musical na capitania. Seu bispado é considerado um momento de consolidação da hegemonia cultural da Igreja (REZENDE, 1989).

Na verdade, desde o início da exploração aurífera, Minas Gerais possuía uma forte e peculiar tradição religiosa. As ordens regulares, excessivamente autônomas aos olhos reais, foram proibidas pela Coroa portuguesa logo que o ouro foi descoberto. Foram substituídas pela religiosidade popular organizada em irmandades e confrarias, que se tornaram responsáveis pelos cultos e práticas religiosas. Eram elas que contratavam escultores, arquitetos e

músicos, responsáveis pelo grande legado cultural conhecido como barroco mineiro (CAMPOS, 2005). Na prática, isso significa que os compositores mineiros não foram sustentados pelo Estado. Ao contrário, foi um movimento privado sustentado por irmandades e ordens terceiras, que arrecadavam anuidade de seus membros, prestando-lhes serviços religiosos.

Organizadas em torno de um santo, as irmandades separavam pessoas de acordo com a raça: homens pretos, pardos ou brancos. Destacava-se no campo da música a Irmandade de Santa Cecília, padroeira dos músicos. Formada por homens pardos livres, que ocupavam uma modesta posição social, essa irmandade foi fundada em Vila Rica em 1749 e tinha como sede a Igreja Matriz do Pilar. Pertenciam também a essa irmandade os músicos de Sabará. Irmandade semelhante foi fundada em Mariana, porém não resistiu e desapareceu. São João Del Rei também possuía uma irmandade de músicos, chamada Nossa Senhora da Boa Morte (mais tarde, em 1829, Santa Cecília). Essas irmandades comandavam as festas do calendário religioso, sempre acompanhadas por músicas. Além dessas festas, nascimentos, casamentos e festividades avulsas ligadas a assuntos da família real eram de igual maneira motivos para a musicalidade (REZENDE, 1989).

A frágil conservação das músicas fez com que pouco sobrevivesse de um passado musical patrocinado pela Igreja. O que restou documentado são as obras dos compositores que atuavam em Diamantina, Ouro Preto, Mariana, Tiradentes e poucas outras cidades. Esses documentos atestam uma intensa atividade e, inclusive, originalidade em relação ao que acontecia na Europa.

A difícil classificação da música colonial mineira

Sobreviveram do período colonial entre 2000 e 2500 partituras do século XVIII. Os compositores brasileiros desse período, mineiros, cariocas, paulistas, goianos e pernambucanos, criaram obras complexas e, muitas vezes, originais. Parcela dessas obras foi recuperada por Curt Lange, que deixou trinta e seis volumes de documentação. Outra parcela foi mantida por orquestras bicentenárias, como as de São João Del Rei. A maior parte das composições coloniais brasileiras, no entanto, perdeu-se (DUPRAT; BALTAZAR, 1997). Cerca de sessenta compositores brasileiros transitaram ou nasceram nos caminhos da Estrada Real. Muitas entidades mineiras ainda preservam a música do século XVIII. Essa música nunca foi singela e mantinha um óbvio vínculo com o que se fazia na Europa.

Muito mais que um subproduto europeu, no entanto, existia na música mineira uma identidade própria.

Em artigo escrito para a folha *on-line*, Harry Crowl (CROWL, 2005) deixa claro o grande problema representado pela classificação da música colonial brasileira. Quando os estudos de Curt Lange se difundiram, nos anos 1940 e 1950, surgiu a questão de como inserir esse estilo musical na história da música brasileira e universal. Assemelhá-lo a Haydn ou Mozart, como fez Curt Lange naquela época, não parecia correto.

Se algo aproximava os compositores coloniais desses mestres era a música italiana, na época referência para toda a Europa. Complica ainda mais essa questão a diversidade da música italiana de então: opunham-se nesse período a decadente escola polifônica romana e a ascendente escola napolitana influenciada pela ópera. Sabe-se, hoje, que os portugueses criaram uma variante própria, misturando esses estilos.

Os trabalhos encontrados no Brasil mantêm essa tendência sincrética. Afinal, a colônia estava ligada de forma umbilical a Portugal, tanto do ponto de vista socioeconômico como do ponto de vista cultural. Assim como em Portugal, a música colonial brasileira mistura estilos napolitano e romano, profano e religioso. O que distanciava a música por-

tuguesa da brasileira colonial era a produção limitada de música profana no Brasil, tanto vocal como instrumental, no período anterior à transferência da corte para o Brasil. Isso fazia com que os compositores mineiros escrevessem músicas com trechos curtos, pouco desenvolvimento formal e avessos às regras de contraponto e fuga. Outra diferença fundamental é que a musicalidade brasileira origina-se não só da mistura dos estilos europeus. A música negra e indígena faz parte desse caldo cultural, em especial na música profana e, em menor escala, na música sacra do século XIX.

Essas constatações dificultam cada vez mais a aceitação da expressão “barroco mineiro” no que tange à música. Embora chamados de “mestres musicais do barroco mineiro”, as obras dos compositores mineiros não eram propriamente barrocas. O barroco europeu é vocal-instrumental, voltado para o texto a ser cantado. Vivenciava-se ali o início da música tonal (forma na qual uma voz melódica imita a outra com certa defasagem) e a polifonia cedia lugar à homofonia (vozes ou instrumentos soando em uníssono). Os instrumentos passaram a ser aceitos nas igrejas que antes só admitiam a música vocal. A maioria das músicas mineiras, por sua vez, não possuía uma das principais características do estilo barroco, a polifonia. As obras

de impressionante qualidade desses artistas mestiços, que não tiveram contatos mais profundos com o meio culto, derivam mais da influência de um pré-classicismo vienense. A confusão reinante de chamar os músicos coloniais mineiros de representantes do estilo barroco se deve ao estilo predominante na escultura e na arquitetura mineira da época.

Paulo Castagna (2000), além de descartar o termo “barroco mineiro”, também questiona a expressão “música colonial”. Prefere utilizar música da América portuguesa ou dos séculos XVIII e XIX ou ainda música tridentina, em referência à liturgia de então. Após pesquisar dez acervos e estudar 145 composições, o autor concluiu que houve no período colonial a convivência de dois estilos contraditórios: um antigo e um moderno. O primeiro marcado por técnicas renascentistas do século XVI e produzidas nos séculos XVIII e XIX, o segundo utilizando técnicas provenientes da ópera e da música instrumental profana. A escolha de um desses estilos, mais que uma opção estética, obedecia às prescrições litúrgicas.

Em síntese, a harmonia, a escrita coral, a homofonia aproximam sobremaneira o barroco mineiro do estilo pré-clássico europeu. São raros os elementos musicais barrocos como o baixo cifrado (colocação de algarismos sobrepostos à nota do baixo para cifrar o acorde) e certos

preciosismos usados para acentuar a expressão de algumas palavras. Pode-se afirmar, portanto, que em Minas não havia um estilo musical barroco. O que havia, na verdade, era “uma sensibilidade coletiva barroca que, em música, se fixou em idiomática religiosa. Sendo de inspiração livre e espontânea, de estilo condicionado pela formação social, resultou disto um certo barroquismo, isto é, uma expressão violenta, sensorial, bem complexa” (REZENDE, 1989, p. 471). Essa música, nascida numa sociedade marcada pela luta por liberdade e pelas contradições sociais geradas pelo ouro, acabou adquirindo características originais marcadamente híbridas. Em outros termos, a música mineira dos setecentos era pré-clássica, porém acomodava-se ao barroco. Esse hibridismo exige que a música setecentista mineira seja analisada a partir de suas próprias características, não em termos europeus.

Música oitocentista na Estrada Real

A ampliação dos horizontes da musicalidade mineira no século XIX coincide com o declínio da mineração e com uma nova linguagem artística bem menos rígida no tocante às formas musicais, o Romantismo. Houve, nesse período, um intenso intercâmbio musical entre artis-

tas mineiros saídos da região em busca de trabalho e obras de outros artistas brasileiros e europeus que aqui se difundiam. A vinda da família real para o Rio de Janeiro em 1808, trazendo consigo a liberação da imprensa, contribuiu mais ainda para que a cultura européia se difundisse em Minas, até então o Estado mais controlado da colônia devido às suas riquezas facilmente contrabandeáveis. Em suma, o modo de viver a música do mineiro modificou-se profundamente no início do novo século.

Essa flexibilização no campo musical, porém, não impediu que o “estilo musical barroco mineiro” mantivesse sua produção clássica, adaptando a composição de outros lugares a seu estilo próprio. Ao mesmo tempo, permitiu que a música sacra e a profana se influenciassem mutuamente. A música religiosa incorporou as melodias líricas da música profana e compositores eruditos arriscavam-se no campo da musicalidade profana. Enquanto a música erudita religiosa no Brasil tendia a se manter colada à matriz européia, bebendo vagarosamente da musicalidade popular, esta, por sua vez, inovava freqüentemente, deixando-se levar pelo sincretismo de raças e assumindo uma nova identidade. A música popular profana acabou se tornando permeável, miscigenada, facilmente deformável em suas bases e, por isso, tão criativa.

Embora a maioria dos músicos mineiros se dedicasse à música sacra, há registro de várias peças profanas produzidas para a atividade teatral. As comédias e óperas encenadas na casa da ópera em Vila Rica, em fins do século XVIII, contaram com a colaboração de muitos compositores, quase todos anônimos. A quantidade de teatros e casas de ópera surgidos no século XVIII indica uma grande produção de música profana: casa da ópera em Ouro Preto, teatro de São João Del Rei, teatro de Sabará, casa da ópera em Paracatu, “teatrinho de bolso” em Diamantina, esse último construído para a negra Chica da Silva por seu marido, o contratador João Fernandes de Oliveira.

Destacavam-se na produção profana as modinhas, tocadas ao som do violino, e os lundus. Esses gêneros, que antes de sua vulgarização eram compostos pelos mesmos artistas que produziam música sacra, acabaram se fundindo, dando origem às linhas dominantes da musicalidade popular brasileira.

O lundu

O lundu é derivado da rica contribuição rítmica africana introduzida no Brasil no século XVIII por escravos angolanos. No início, sua coreografia foi confundida com a dança flamenga, devido à elevação dos braços e ao estalar dos dedos, que se assemelhava ao uso de castanholas.

Por outro lado, diferia da dança espanhola pela umbigada (aproximação de parceiros que se tocam no umbigo). Nina Rodrigues a descreve como uma “dança de pretos, muito indecente, na qual se faz mil espécies de movimentos com o corpo” (RODRIGUES, 1935, p. 142) e acaba comparando-a com ritual de feitiçaria. Apesar de considerado imoral pelos padres, o lundu era constantemente apresentado nos adros das igrejas.

A dança lundu passou por várias mutações no país, adquirindo uma coreografia e musicalidade específicas. Vocalizou-se, originando uma canção maliciosa e cômica e, de dança erótica entre os negros, evoluiu para a canção solo e a música de salão. Nessa passagem para canto e dança de salão, os instrumentos de cordas dedilhadas foram substituídos pelo piano. Mário de Andrade afirma que no final do século XIX o lundu “caiu em desuso” (ANDRADE, 1999, p. 291). Na verdade, o lundu passou a influenciar e ser influenciado pelo lirismo da modinha. Ambos os estilos se sincretizaram e se tornaram a base da música popular brasileira. Arthur Ramos, substituindo a perspectiva racista e evolucionista de Nina Rodrigues pela perspectiva culturalista (corrente que afirma que o contato entre culturas constitui-se numa interpenetração de civilizações), apontava para uma “avalanche de sincretismo” (RAMOS, 1942,

p. 6) quando falava do resultado harmonioso dos contatos culturais entre brancos e negros.

A modinha

A modinha sofre influência direta do Romantismo oitocentista, marcado por formas mais sensíveis ligadas à vivência psicológica ou contemplativa. O Romantismo dissolvia a rigidez das estruturas tradicionais, transformando as leis harmônicas da estrutura tradicional setecentista em uma idiomática mais livre e expressiva. A música genuinamente nacional e brasileira é filha da literatura poética romântica. Através da poesia musicada expressavam-se ternura, amor, frustração.

Em Minas, o poeta e músico Manoel Ignácio da Silva Alvarenga (1729-1814) foi um dos pioneiros desse ideal de brasilidade ao tentar retratar a beleza natural e os sentimentos que a floravam no país. Sua obra está na origem das modinhas mineiras. Paralelamente à música sacra que borbulhava nas igrejas, eclodia em Minas Gerais esse novo gênero musical. “Brotando como ouro, a modinha divulgou-se, transmitida oralmente entre o povo, popularizou-se em anonimato de autor” (REZENDE, 1989, p. 656). Surgida na elite cultural, aristocrática e cantada apenas em salões, muito em voga na Europa, a modinha logo se popularizou ao ganhar o acompanhamento da

viola e adquiriu no Brasil características nacionais. “Os documentos e textos mais antigos se referindo a ela já designam peças de salão, e todos concordam em dar à modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semicultura burguesa” (ANDRADE, 1980, p. 6).

A difusão artística das elites para as camadas populares, como ocorreu com a modinha, é um fenômeno pouco comum. No decorrer dos gêneros musicais é mais freqüente o inverso, uma depuração do que é popular na elite cultural, como ocorreu com o lundu.

A modinha acabou por constituir uma expressão da sensibilidade brasileira gerada por um conteúdo poético. “A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria só lhe pôde provir da geografia, do clima, da alimentação” (ANDRADE, 1980, p. 7).

Em Minas Gerais, a modinha adquiriu uma característica trovadoresca, profana, seresteira. Isso provavelmente se deve à organização social da Minas colonial, que em muito se assemelhava à da Idade Média. Os trovadores medievais europeus “perambulavam pelos castelos, acompanhados pela viola (...), cultivavam a canção de amor e de gesta (assunto heróico)” e sua música “é o primeiro exemplo relevante da música vocal-instrumental profana” (ANDRADE, 1967, p. 61-62).

Expressando os mais profundos sentimentos humanos, essas composições líricas populares vão estar na raiz de um tipo popular e um gênero que identificarão os mineiros daí por diante: o cancionista e a seresta. No passado, o costume das serenatas românticas se espalhou pelas noites das cidades mineiras, falando de amores platônicos ou frustrados. Poetas anônimos musicavam seus versos ao longo da Estrada Real, “fazendo apologia do sentimento, da paixão bem sofrida ou do martírio de uma saudade, traduzido em melodias singelas” (REZENDE, 1989, p. 647). Integrada na seresta, a modinha retrata um período importante da história de Minas Gerais e, ao se popularizar, tornou-se um elemento fundamental para a formação da identidade regional. Algumas modinhas dos séculos passados ainda podem ser encontradas no museu de música da Arquidiocese de Mariana e no museu da Inconfidência de Ouro Preto. Para além dos museus, a seresta ainda sobrevive em manifestações espontâneas populares em várias cidades mineiras.

As bandas

Em fins do século XVIII e início do XIX, houve ainda outra forma de expressão da música profana mineira: as bandas. Surgidas nas cidades consolidadas ao longo da Estrada Real, as bandas substituem instrumentos de corda pelos de sopro, como clarinetes, trompetes, trombo-

nes e tubas. Saem de cena violinos, violas, violoncelos, flautas, fagotes e trompas. Mais ágil que a música sacra, a música das bandas é executada nas praças e coretos das cidades, libertando-se, ao menos em parte, do jugo da Igreja. As quadrilhas e polcas caem no gosto popular e têm grande aceitação.

As bandas, com sua música sinfônica que substituiu as orquestras do século XVIII, foram a expressão musical de uma burguesia comercial em ascensão, que buscava afirmar-se em Minas no início do século XIX. Essa burguesia comercial havia surgido ainda no século anterior em meio a uma sociedade marcada, de um lado, pelos grandes proprietários e, de outro, pelos escravos e homens livres pobres. O enriquecimento dessa burguesia a fez identificar-se com os grandes proprietários, tanto política como culturalmente. Logo os burgueses passaram a adquirir fazendas e construir grandes sobrados nas cidades. Ao se acomodar nos centros urbanos, a burguesia “precisou buscar alguma atividade representativa de sua posição: encontrou-a na banda de música e dela fez, com grande sucesso, seu símbolo” (REZENDE, 1989, p. 666). As bandas serviam às festas religiosas e aos políticos, encantavam jovens e velhos, ganharam a praça pública e os quartéis. Todos paravam “pra ver a banda passar”.

O progresso material e a di-

usão de novos gostos entre a população fizeram a música sacra decair e ser substituída pela profana. Nesse contexto, as bandas tiveram, ao longo do século XIX, um papel fundamental em todas as cidades de Minas, encantando seus moradores. Cada banda possuía seu instrumental e seu arquivo musical, sacro ou profano. Muitas bandas antigas ainda estão vivas, como a do Senhor Bom Jesus de Matozinhos e a do Senhor Bom Jesus das Flores, de Ouro Preto. No acervo do museu de música de Mariana existem aproximadamente mil peças de bandas de música dos séculos XVIII e XIX. Elas representam hoje uma rica herança da atividade musical desse período.

Tesouros musicais na Estrada Real

Existem em algumas cidades da Estrada Real verdadeiros tesouros musicais. Em Ouro Preto, a Casa do Pilar abriga o setor de música do Museu da Inconfidência. Além do legado de Curt Lange, ali estão coleções doadas por cidades mineiras como Pitangui, Ponte Nova, Campanha e 27 títulos do Arquivo Público Mineiro de Belo Horizonte. São João Del Rei, por sua vez, guarda dois acervos pertencentes às suas orquestras bicentenárias, a Lira São-Joanense e a Ribeiro Bastos. Essas duas orques-

tras disputavam, desde 1770, contratos para musicar atos litúrgicos das confrarias e irmandades.

A maior parte desse tesouro, no entanto, perdeu-se. Muitas orquestras coloniais cessaram suas atividades e seus acervos desapareceram. O descaso em relação ao passado musical brasileiro, por sinal, é notório. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) não possui sequer uma divisão de música.

Atualmente está em curso em Mariana o maior projeto de recuperação dessa memória cultural brasileira. O Projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras, patrocinado pela Petrobras e idealizado pela Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, é uma iniciativa que pretende dar uma nova dimensão à música antiga brasileira. Objetiva-se recuperar 2000 partituras, em sua maioria dos séculos XVIII e XIX, de compositores brasileiros, portugueses e italianos. Essas partituras, localizadas no Palácio Arquiepiscopal de Mariana, estão em processo de reorganização no museu. Muitas foram editadas, reunidas em um *site* na Internet e lançadas em CD. Segundo Paulo Castagna, “essa pesquisa está redimensionando a música antiga brasileira. Novos compositores estão sendo descobertos e obras atribuídas de maneira equivocada a terceiros passam a receber o

crédito correto, em um rigoroso trabalho” (COELHO, 2003, p. 5).

O imenso projeto iniciado em Mariana em 2001 teve como resultado o recente lançamento de nove CDs e nove volumes de partituras. As quase 1000 pastas de manuscritos do Museu de Música de Mariana permitiram que se restaurassem 51 composições, das quais 49 inéditas, que cobrem todo o ano litúrgico da Igreja Católica (matinas, responsórios, ofertórios, ladainhas, graduais e missas). Essas peças, disponíveis no *site* www.mmmariana.com.br, permitem que se conheça um pouco mais da música erudita antiga brasileira, uma música de alta qualidade que explicita um dos maiores surtos criativos da humanidade e que teve como berço as Minas Gerais do século XVIII.

O projeto de Mariana deve ser um modelo para os outros grandes acervos musicais em Minas Gerais. Espera-se que nos próximos anos os demais arquivos de Minas sigam os passos de Mariana: a Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o Arquivo das Orquestras Lira São-Joanense e Ribeiro Bastos, ambas de São João Del Rei, o Arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, de Itabira, o Arquivo da Lira Cecilianiana, de Prados, o Arquivo da Orquestra Ramalho em Tiradentes, o Arquivo do Asilo Pão de Santo Antônio em Diamantina, o Arquivo Histórico Monsenhor Horta

de Mariana, entre outros. Trata-se de um patrimônio musical brasileiro subpesquisado, subeditado e subgravadado.

Os acervos musicais da Estrada Real, exemplos do rico repertório musical colonial, poderiam ser um terreno fértil para atrair maestros, pesquisadores e mesmo turistas interessados em saber mais das raízes musicais brasileiras. A música colonial brasileira, apesar de chamada de erudita, não foi feita para uma elite intelectualizada e conhecedora de música. Ao contrário, já no período colonial suas raízes eram populares e ligadas à liturgia do catolicismo. A música desses compositores geniais merece ser ouvida por um público mais amplo.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. *A música brasileira do período colonial*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- ANDRADE, Mário de. (Org.). *Modinhas imperiais*. São Paulo: I. Chiarato, 1980.

CAMPOS, Antônio. A música barroca de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.movimento.com/especial/minas/1.asp>. Acessado em 6/3/2005.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos 18 e 19*. São Paulo: USP - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2000. (Tese de doutorado).

COELHO, João Marcos. Os sons brasileiros que vêm de longe. *Valor Econômico*, São Paulo, 26 dez. 2003. Segundo caderno, p. 5.

CROWL, Harry. *Problemática da classificação*. Disponível em <http://www1.uol.com.br/foi/brasil500>. Acessado em 15/3/2005.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. Música do Brasil Colonial: compositores mineiros, séculos XVIII e XIX. In: *Encarte do compact-disk Música do Brasil Colonial: compositores mineiros, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Paulus, 1997, 5-15.

LANGE, Francisco Curt (Org.). *Archivo de música religiosa de la capitania general de las Minas Gerais*. Mendoza, Argentina: Universidade Nacional de Cuyo, 1951.

LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimto. *Revista de História*. São Paulo, v. 54, p. 5-67, 1976.

REZENDE, M. Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

Renato Somberg Pfeffer é professor da Face-Fumec, mestre em Sociologia pela UFMG e doutorando em Filosofia pela Universidade Complutense de Madrid.
Rua Samuel Pereira, 14/1302 - Anchieta
Cep. 30.310-550 - BH - Tel.: (31)3284-2685
pfeffer@microplanet.com.br

Moisés Luna é aluno do curso de Turismo e Gestão em Hotelaria da Face-Fumec.
R. Vasco de Azevedo, 575/101 - Jardim Industrial - Cep. 32.215 - 110 - Contagem/MG
Tel.: (31) 3333 0832
e-mail: moisesluna@gmail.com
