

ULISSES MARCOS DA CUNHA

**REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICO-MUSICAIS NA IMAGINÁRIA
RELIGIOSA DE OURO PRETO, MARIANA E DISTRITOS AO LONGO DO
SÉCULO XVIII E PRINCÍPIO DO XIX**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Ouro Preto, 2013.**

ULISSES MARCOS DA CUNHA

**REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICO-MUSICAIS NA IMAGINÁRIA
RELIGIOSA DE OURO PRETO, MARIANA E DISTRITOS AO LONGO DO
SÉCULO XVIII E PRINCÍPIO DO XIX**

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca, da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientador: Prof. Dr. Celso Taveira

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Ouro Preto, 2013.**

A Deus

Pela dádiva da vida e por ter me ajudado a manter a fé nos momentos mais difíceis.

À minha família

A meus pais, *in memoriam*, meus irmãos, filhos e companheira, que compartilharam este longo passar de anos, de páginas, de livros e cadernos, sempre respeitando meu silêncio. A companhia de todos vocês tornou meu mundo melhor, pois os sorrisos e choros, as palavras e mesmo os silêncios foram expressões de amor profundo, estímulo e carinho para eu alcançar mais esta vitória. Minha alegria de hoje, é de vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Celso Taveira

Por acreditar em minha capacidade, acolher-me e contribuir para a realização deste momento.

À minha irmã, Maria José de Assunção da Cunha.

Meu carinho e eterna gratidão, pelo tempo que me dedicou compartilhando experiências e livros, para que minha formação intelectual fosse também um aprendizado de vida. Seu olhar crítico e construtivo ajudou-me a superar os desafios desta monografia.

Meu profundo agradecimento a todos os párocos e zeladores das paróquias que nos receberam de braços abertos e muita boa vontade, pois tornou – se imprescindível para realização da pesquisa, aos Diretores e Musicólogos: Museu da Musica de Mariana; Museu Arquidiocesano de Mariana, Museu da Inconfidência de Ouro Preto; Museu de Arte Sacra do Pilar de Ouro Preto.

Um povo não se entende, não se explica, não se conscientiza no seu caráter e peculiaridade própria se não souber identificar para neles compreender-se e elucidar-se, as suas raízes formadoras, os elementos que a partir dessas raízes remarcam e consolidam um processo cultural de nacionalidade.

(Affonso Ávila,)

RESUMO

Esta monografia analisa a inter-relação existente entre a musicalidade colonial mineira com a iconografia-musical inserida na imaginária religiosa barroca de Ouro Preto, Mariana e distritos. O estudo partiu do princípio de que a música e suas representações iconográficas são inter-ligados e refletem o forte vínculo do povo com os acontecimentos públicos de ordem religiosa, político-social, econômica e cultural. Por isso, concomitantemente, ele reflete a presença significativa do mulato dando um tom peculiar às tradições musicais portuguesas, como não ocorreu em nenhuma outra região ou época brasileira. Ao término, foi possível concluir que a região é um lugar de confluência de uma herança barroca rica, plural e singular, visto que tais obras de arte devolvem um conjunto significativo de informações que permitem acolher esse legado, apontando, de forma clara e abrangente, o lugar importante da música no pensamento e na sensibilidade do povo local, durante o Ciclo do Ouro. Hoje, essa música de grande valor artístico, juntamente com essa iconografia musical, firma um ponto de encontro entre a Musicologia e a História da Arte, revestindo-se de uma importância fundamental para o aprofundamento dos estudos histórico-artísticos brasileiros.

ABSTRACT

SUMÁRIO

PARTE I

1. Introdução.....	15
2. Sociedade e cultura mineira	23
2.1. Agremiações religiosas: ordens terceiras, irmandades e confrarias	29
2.2. Manifestações da religiosidade mineira Barroca	33
2.3.O Barroco e o Rococó: nova espiritualidade iconográfica.	47
2.3.1. Artes visuais: Escultura e imaginária devocional	53
2.3.2. Música colonial barroca.....	57

PARTE II

Programa iconográfico-musical da produção artística do barroco mineiro

3. O universo icônico-musical das manifestações artísticas em Ouro Preto, Mariana e distritos: conhecimento e reflexão.....	65
3.1. Escultura e imaginária religiosa.	67
3.1.1. Imaginária religiosa: prática cultural e devocional.	71
3.1.2. Os santos: atributos e patronagens.	71
3.2. Iconografia e iconologia: papel mediador a serviço da pregação religiosa ou da moral.	76
3.2.1. Iconografia e iconologia das representações figurativas:.....	81
Santa Cecília Romana: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.....	81
Santa Cecília Romana: Museu Arquidiocesano, Mariana	85
Santa Cecília Romana: Museu Arquidiocesano, Mariana.	88
Santa Cecília Romana: Matriz de Santo Antônio, Glaura.	91
Santa Cecília Romana: Igreja de São José, Ouro Preto.....	94
Sant'Ana ensinando a Virgem: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.....	97
Nossa Senhora da Glória (?) e orquestra celeste: Museu Arquidiocesano, Mariana.	104
4. Conclusão	109
5. Referências Bibliográficas.	113
6. Anexos.....	128
6.1. Museu da Música de Mariana	128
6.2. Música da Inconfidência.....	130
6.3. Glossário	131
6.4 Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho	140

1. INTRODUÇÃO

A descoberta de metais e pedras preciosas na região conhecida como Minas Gerais dos Cataguases, oficializada mais tarde como Minas Gerais, deu-se por volta de 1696¹. Ela é resultante da busca contínua dos bandeirantes por riquezas minerais encobertas, impulsionada pela possibilidade de se encontrar um *eldorado* no interior do país, longe das benfeitorias da costa, quase dois séculos após o descobrimento da Terra de Santa Cruz.

Essa busca aventureira estava vinculada a um fenômeno mais amplo, ou seja, à expansão mercantilista portuguesa, decorrente das grandes navegações, uma vez que esta contribuía para a manutenção de uma Monarquia forte e centralizadora, ao possibilitar a cunhagem de moedas e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma balança comercial favorável. Demais disso, as manufaturas e o tráfego de escravos supriam o Tesouro com a cobrança de impostos e incrementavam o crescente poder da burguesia, a formação dos Estados absolutistas e, mais tarde, a conformação do absolutismo português, no reinado de D. João V (1706-1750). Um absolutismo associado ao Padroado, porque o Rei tinha poder político e poder eclesiástico, para competir com o papa na liderança das missões e nas querelas religiosas entre reformistas e contrarreformistas, que sempre colocavam em risco a hegemonia política e espiritual de Roma e das nações por ela lideradas.

Foi por causa desse expansionismo português, que os bandeirantes paulistas tornaram-se os primeiros habitantes de Minas Gerais. Pois, chegando lá, após árduas viagens, eles fundavam povoamentos em pontos de travessia dos grandes rios, locais de pouso e de abastecimento, e no entorno dos centros de mineração.

Atrás deles veio uma sempre crescente massa de migrantes, porque grande parte da população litorânea acabou transferindo-se para o interior, atraída pela exploração de grandes jazidas de ouro. Pouco a pouco, os primeiros povoados, arraiais e vilas foram crescendo, movidos pela ambição ou pela aventura, pelo fervor religioso ou pela cata de oportunidade de trabalho. Todos foram constituídos por uma

¹ VASCONCELLOS, D. de. *História Antiga de Minas Gerais*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974, p. 151.

população estranha, visto que as pessoas vinham das mais diversas procedências: da Metrópole, das colônias portuguesas, da Europa e de outras regiões brasileiras.

Por conseguinte, esse enorme aumento demográfico tornou a sociedade local mais complexa, ao possibilitar o surgimento de uma pequena classe abastada, formada por funcionários, comerciantes, artífices, militares, poetas, administradores, artistas de várias naturezas e religiosos. Todos, coexistindo com escravos e senhores, que participavam da exploração do metal, criando um restrito mercado de consumidores e apreciadores da arte que começava a ser produzida ali.

A nova classe encontrou lugar propício a seu desenvolvimento, principalmente, nos núcleos urbanos da região do Ribeirão do Carmo, do Ouro Preto e seus distritos, porque aí a exploração aurífera tinha particularidades que favoreciam a progressividade social. Em primeira instância, houve a profusão do ouro de aluvião e, posteriormente, o ouro das minas, em torno das quais, segundo Antônio Barros de Castro (1980), a população fazia prosperar as atividades primárias que exigiam uma série crescente de funções terciárias².

Diante de tanta movimentação, alguns desses arraiais, por sua riqueza e por necessidade de controle administrativo, foram transformados em vilas e sediaram paróquias. Logo surgiram os Senados das Câmaras, para organizá-las e administrá-las, tendo à frente um presidente que exercia a função análoga à do prefeito de hoje em dia. O rígido controle, exercido pela Coroa, teve, então, fundamental importância na organização da estrutura sócio-política e cultural dessas vilas. Foi ele que, em circunstância específica, traçou o caráter tipicamente urbano dessa formação social singular, pois não parece haver dentro ou fora das fronteiras brasileiras, fenômeno que repita o mesmo processo ou que com ele se identifique.

Desde o início da exploração, quando o ouro abundava nos depósitos aluvionários, o fervor religioso dos pioneiros, que sempre traziam um santo ou uma santa de devoção, unido ao gosto inato pela pompa ornamental do culto, encontrou ambiente propício à criatividade e à fé em Deus, o que favoreceu o desenvolvimento de atividades construtivas, pictóricas, escultóricas, literárias, musicais e outras atividades artísticas devocionais ou não. De fato, toda a riqueza artística surgida,

² CASTRO, A. B. de. A Região das Minas: retrocesso e dispersão a crise. In: _____. *Sete ensaios sobre a economia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980. p. 22-36.

constitui um acervo que demonstra grande criatividade, revelados nos conjuntos arquitetônicos religiosos ou as iniciativas civis, a pintura de perspectiva ou parietal, a imaginária devocional e as festas cenográficas cívico-religiosas.

Assim sendo, a cultura barroca mineira desenvolveu-se num contexto de transformações de ordem social, política, econômica e religiosa. E a arte que germinou, nesse momento incomum, traz em si peculiaridades que serviam a um fim, uma vez que a exuberância das formas ornamentais e a pompa dos rituais sagrados e profanos atuavam como instrumento de afirmação gloriosa dos poderes espiritual e temporal, que procuravam impor suas verdades com vistas à dominação.

Tal arte refletia e ainda reflete a incerteza histórico-filosófica do homem daquela época. Mas, como compreender o Barroco, um estilo artístico em que as formas são liberadas e se desenvolvem sem rigidez, se a conjuntura em que o artista vivia, reprimia sua individualidade, subjugava-a através de diretivas contrarreformistas e absolutistas? Segundo Affonso Ávila, esse é

o desafio mais fascinante do barroco: a instância de permanência e atualidade de sua lição. Ao mesmo tempo em que condicionado a fatores de uma realidade envolta muitas vezes em sufocante obscurantismo, o barroco soube encontrar, em meio aos fantasmas da Inquisição e do poder absoluto dos reis, a válvula de escape do jogo criativo, do jogo ritual, deles fazendo uma grande resposta subjetiva ou coletiva.³

Isso quer dizer que toda manifestação barroca foi movimentada por uma busca de liberdade lúdica, que está refletida no jogo de luz e sombra de suas obras, uma vez que os artistas manifestavam suas aflições e anseios, a postura paradoxal do ser humano frente ao que a vida lhe oferecia.

Assistiu-se, então, nessa região mineira, a uma expansão artística em níveis até então desconhecidos no Brasil colonial. Isso, porque a arte gerada apelava para todos os sentidos humanos, não só ao visual, mas também ao auditivo, pela música, ao olfativo, pelo incenso e perfumes exalados nas festas cívico-religiosas, e ao tátil, pelo toque nas esculturas devocionais.

Em pouco mais de um século, essa região construiu um patrimônio cultural e artístico *sui generis*, graças à relação entre a Igreja e o Estado, através do Padroado, e ao patrocínio das associações religiosas leigas, uma vez que a Coroa proibira por

³ ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M. M.; MACHADO, R. G. Pequena iniciação ao barroco mineiro. In: _____. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos. 1980, p. 6.

uma questão de ordem político-econômica, a entrada de clérigos regulares na região. Tal fato explica, porque não se vê na região litorânea arte comparável à arte mineira, principalmente religiosa. Essa exuberante arte, ainda que filiada ao estilo Barroco e ao Rococó, dos setecentos e início dos oitocentos, manifesta um momento histórico-artístico ímpar, em que a sociedade e a cultura mineiras alcançaram uma grandiosa e singular expressão da vida e da arte, unindo o sagrado ao profano.

E com tamanha atividade artística, surgiram inúmeros profissionais ligados a essa área, como: arquitetos, pintores, escultores, literatos, músicos, e outros, que constituíram uma classe intermediária na hierarquia social. Dentre tantos, destacaram-se na arquitetura de monumentos públicos e religiosos José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765), Manuel Francisco Lisboa (?-1767) e o alferes José Pereira Arouca (1733?-1795). Na pintura, mereceram destaque Manuel Rabelo de Sousa (?-1775), o alferes João Batista de Figueiredo (ativo de 1773-1792), o alferes Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), seu irmão tenente Domingos da Costa Ataíde (-) e o guarda-mor João Nepomuceno Correia e Castro (?-1795); enquanto na escultura sobressaíram Manuel de Matos (?-1751), Francisco Xavier de Brito (?-1751) e Antônio Francisco Lisboa (1738-1814). Já na literatura despontaram Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) e Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), e na música Francisco Gomes da Rocha (1747-1806), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1740?-1805) e padre João de Deus Castro Lobo (1794-1832), entre outros.

Nesse momento, a música destacou-se e teve sua produção intensificada. Sua presença era obsessiva, ia do berço ao túmulo, do batizado ao enterro. Era ouvida antes, durante e depois de todas as bodas. Era sinal de alegria e de tristeza. Abria o horizonte ou fechava o coração, conforme pedisse a circunstância. Erudita ou popular, vil ou nobre, ela recrutava, vinculava, associava, convocava à festa sacro-profana da miscigenação. Seu rico solfejo era uma nota do eufórico fausto aurífero. Ela foi o enfeite de melhor quilate que, caindo ao peso das rendas, fulgurava como o ouro, triunfalmente eucarístico.

Em virtude disso, é possível pensar que há um inter-relacionamento entre a música mineira, composta durante o século XVIII e primeira metade do século XIX, e os acontecimentos de ordem social, econômica, política e cultural. Pois isso ocorre com as artes, de uma maneira geral, conforme demonstram as pesquisas de vários

especialistas em barroco mineiro, como por exemplo: Affonso Ávila, em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*; Laura Vergueiro, em *Opulência e miséria das Minas Gerais*; Francisco Curt Lange e Lourival Gomes Machado, em *História geral da civilização brasileira*, e Lourival Gomes Machado, em *Barroco Mineiro*, e o mesmo deveria ocorrer com a música, visto que sua linguagem expressiva pode favorecer a detecção dessas vinculações em diferentes registros artísticos, sobretudo nos iconográficos.

Assim sendo, o presente trabalho foi desenvolvido com os seguintes objetivos: estabelecer correlações entre a música e as demais manifestações artísticas, principalmente, as artes visuais: escultura e imaginária; identificar a relação dessas manifestações artísticas com a vida cotidiana do povo da região, através dos registros iconográficos, e estimular uma análise crítica dos diferentes usos que foram dados aos instrumentos musicais.

A abordagem teórico-metodológica adotada foi apoiada, preferencialmente, em autores, cujos pensamentos tiveram grande influência na história das obras de arte, tais como: o professor de História da Arte Nicos Hadjinicolaou; o historiador e teórico de arte Giulio Carlo Argan; o professor e historiador de arte Lionello Venturi, e o historiador, iconólogo e crítico de arte Erwin Panofsky.

Hadjinicolaou, em *História da arte e movimentos sociais*, de 1973, ao abordar os estudos de Étienne Balibar cita-o entre os que adotaram a explicação da arte pelo *meio*, pois esse defende que “os homens exprimiriam e concentrariam de certa forma toda a estrutura social em si próprios. Argumenta, ainda, que a maioria dos estudos que se fazem em história da arte admitem que o homem é influenciado pela sociedade em que vive.”⁴ Trata-se, então, de uma aplicação, mais ou menos estrita, da teoria do meio, desenvolvida pelo filósofo, historiador e crítico francês Hippolyte Adolphe Taine, cuja argumentação essencial assim é apresentada pelo autor:

O ponto de partida deste método consiste em reconhecer que uma obra de arte não está isolada, por conseguinte, em procurar o conjunto de que ela depende e que a explica. Em primeiro lugar e como é evidente, uma obra de arte, um quadro, uma tragédia, uma estátua, pertence a um conjunto,

⁴BALIBAR, E. Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique. Paris: Maspéro, 1966. *apud* HADJINICOLAOU, N. Segundo obstáculo: a história da arte como parte da história da civilização. In: _____. *História da arte e movimentos sociais*. Trad. Antônio José Massana Lisboa: Ed. 70, 1973.cap. 3, p. 43.

isto é, à obra total do artista que é o seu autor. Esse mesmo artista, considerado com a obra total que produziu, não está isolado. Há também um conjunto em que ele está inserido, conjunto maior do que ele próprio, e que é a escola ou a família de artistas do mesmo país e da mesma época a que ele pertence. Essa família de artistas está também ela inserida num conjunto mais vasto, que é o mundo que o rodeia e cujo gosto é conforme com o seu, pois o estado dos costumes e de espírito é o mesmo para o público e para o artista; eles não são homens isolados.⁵

Em sequência, Taine estabelece que

para compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, precisamos representar com exatidão o estado geral de espírito e dos costumes da época a que pertenciam. Está aí a explicação última; reside aí a causa primitiva que determina o resto. A obra de arte é determinada por um conjunto que é o estado geral de espírito e dos costumes circundantes⁶,

e, em vista disso, Hadjinicolaou, categoricamente, conclui que “... Ela é a história da arte como parte da história da cultura.”⁷

Segundo Argan (1988), foi Jacob Burckhardt, em sua obra *Cicerone*, de 1855, quem primeiro adotou a abordagem proposta por Taine, que influenciou grandemente a disciplina História da Arte. Analisando duas obras de Burckhardt, *Cicerone* e *A civilização do Renascimento em Itália*, ele ainda afirmou que o autor “demonstrou como toda uma cultura tinha sido elaborada na arte e como, por isso, era impossível fazer a história da civilização sem fazer a história da arte”⁸. Em conformidade, Hadjinicolaou, em *História da arte e movimentos sociais*, ainda cita o historiador de arte checo Max Dvorák (1874-1921) para dar a ver a grande capacidade de diálogo da arte:

a arte não consiste apenas na solução dos problemas e na evolução das tarefas que dizem respeito à forma; ela é também, sempre e principalmente, a expressão das ideias que dominam na humanidade, a sua história e a sua religião, a sua filosofia ou a sua poesia. Ela é uma parte da história geral do espírito.⁹

Enquanto isso, Venturi, em sua *História da crítica de arte*, de 1984, tece comentário a respeito dos estudos de Dvorák, complementando-os com as seguintes palavras:

⁵ TAINE, H. *Philosophie de l'art*. Paris: Hachette, [s. d.]. v.1. p. 2 *apud* HADJINICOLAOU, *loc. cit.*

⁶*Ibidem*, p. 44.

⁷*Ibidem*, p. 55.

⁸ BURCKHARDT, J. *Cicerone e A civilização do Renascimento em Itália*. Viena, 1855 e 1860. *apud* ARGAN, G. C. A crítica da arte e a história da arte. In: _____. *A crítica da arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988. p. 144.

⁹ DVORÁK, M. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munique, 1924. *apud* HADJINICOLAOU, *op. cit.*, p. 60.

DVORÁK considera do mesmo modo a relação entre a arte, a filosofia e a religião, isto é, a relação entre as formas abstratas, os dogmas e os sistemas são feitos do exterior, como documentos paralelos de uma dada civilização. Aquilo que falta é a mediação psicológica do artista; só ela permite perceber como é que formas, dogmas e sistemas, reduzidos ao estado de gosto, se transforma numa obra de arte individual.¹⁰

Já, através do esquema metodológico, formulado por Panofsky e divulgado em seus livros *Significados nas artes visuais* e *Estudos de iconologia* (que vêm condicionando em grande parte os enfoques da moderna história da arte), foi apoiada a busca de explicação para a produção de imagem e, sobretudo, para o desentranhamento dos significados das obras artísticas. Esse esquema se move, pois das partes ao todo e do todo às partes, ao recorrer às divisões filosóficas que propõem três categorias ou níveis de significação na imagem visual, isto é, o nível pré-iconográfico, o nível iconográfico e o nível iconológico, que constituem os três níveis de uma obra de arte:

O tema primário ou natural, isto é, o conjunto de formas e expressões, constituindo o mundo dos motivos dos artistas, um momento pré-iconográfico; o tema segundo ou convencional, isto é, a identificação do assunto, constituindo um mundo das imagens, estórias e alegorias, 'análise iconográfica'; o significado intrínseco ou conteúdo, isto é, o esclarecimento dos temas em relação ao tempo e ao artista, constituindo um mundo dos 'valores simbólicos', 'interpretação iconográfica'. Embora apresentadas por três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.¹¹

Portanto, o caráter singular, a força de expressão cultural e a organização artística da chamada civilização do ouro, em Ouro Preto, Mariana e distritos, não estão documentados apenas nos monumentos religiosos vistos isoladamente. Eles puderam ser detectados em registros e representações iconográfico-musicais, presentes em esculturas e imaginárias policromadas, assim como poderiam ser

¹⁰ VENTURI, L. Filólogos, arqueólogos e conhecedores nos séculos XIX e XX e a crítica de arte e a visibilidade pura. In: _____. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Ed. 70, 1984. p. 190.

¹¹ PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. cap. 1, p. 64. Cf. PANOFSKY, E. Introdução. In: _____. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1982. cap. 1, p. 19-28.

detectadas através da pintura, mobiliário, elementos de animação arquitetônica, literatura e iluminuras do período colonial.

A atmosfera, o ambiente e o contexto peculiares em que vivia a sociedade mineira podem ser visualizados, ainda hoje, nas cidades que, apesar das naturais transformações impostas pelo tempo, conservam-se na imagem urbana. Por isso, neste trabalho buscou-se reproduzir e analisar tais elementos, levando-se em consideração as representações figurativas reveladoras dos diferentes usos que foram dados aos instrumentos musicais ao longo do século XVIII e princípio do XIX.

De acordo com isso, visando alcançar os objetivos com mais segurança, na primeira parte, será feita uma contextualização da conjuntura histórica das Minas do período colonial, desde a descoberta do ouro no último quartel dos seiscentos até meados dos oitocentos, na sua articulação conjunta sobre uma situação política, econômica, social, cultural e artística, formando uma realidade única. Em contraponto, na segunda parte, será apresentada a sistemática que ordena as manifestações iconográfico-musicais acompanhando o estilo normal da época dessa realidade histórica que a obra de arte expressa.

Ao que parece essa ordem metodológica permitirá compreender a complexidade do fenômeno sociológico e artístico que são as representações iconográfico-musicais e poderá revelar-se mais frutífera, em termos de evolução do conhecimento sobre o tema em questão.

2. SOCIEDADE E CULTURA MINEIRA

Conforme já foi dito, a fundação da sociedade mineira se deu com o grande afluxo de pessoas estranhas, provenientes de várias regiões brasileiras, principalmente, do litoral e de Portugal, no que se formou um conglomerado heterogêneo com características diferentes da estruturação ocorrida no litoral. Ali, a população fora constituída de portugueses que desembarcavam nas praias, paulatinamente, em levas reduzidas e se instalavam, geralmente, gozando de situação privilegiada, implantando os engenhos de cana-de-açúcar. Nessoutra, devido à grande carência de mão-de-obra para a mineração, foi intensificado o tráfico e a vinda de escravos de outras regiões do país, mas isso não solucionou o problema da falta de braços necessários à exploração rudimentar; como também não o resolveu, a utilização dos indígenas, trazidos, inicialmente, pelos bandeirantes paulistas. Logo, nessa região vasta e de tão difícil acesso, os portugueses, precisaram do auxílio dos paulistas, dos crioulos e dos africanos, para propulsar a cultura e a civilização locais.

A política econômica mercantilista da Coroa, embasada no Pacto Colonial, impôs restrições ao trabalho artesanal, isto é, às atividades que desviassem a mão-de-obra do objetivo maior: a exploração do metal precioso. O desestímulo ao artesanato visava, exclusivamente, o homem livre, promovendo, nessa camada social, uma repulsa ao trabalho manual. Quanto ao trabalho artesanal escravo, este era limitado pelo estatuto da escravidão.

Se esse era o quadro predominante em todo o litoral brasileiro, em Minas Gerais, a emergência de uma grande camada de mulatos e negros forros encontrou espaço para emergir modificando-o inteiramente. As vilas e as cidades mineiras eram um grande mercado de trabalho e o ouro o incentivo. Ali era possível encontrar lojas de sapateiros, de ferreiros, de joalheiros, de carpinteiros e de muitas outras atividades, a ponto de surgirem, como nos outros núcleos importantes da Colônia, ruas especializadas em tipos de artigos ou serviços.

Embora alguns poucos brancos participassem dessas atividades, elas eram quase um privilégio exclusivo dos mulatos, que chegaram a formar corporações de ofícios. Os esforços das Câmaras mineiras, em particular, e das brasileiras, no geral,

em regulamentar as atividades artesanais, estabelecendo tabelas e subordinando os artesãos, não chegaram a nenhum resultado, visto que à Coroa interessava apenas o ouro.¹²

Os artesãos mestiços atuavam como: santeiros, pintores, escultores e mestres de obra, que faziam, inclusive, as vezes de arquitetos, construindo e decorando igrejas e residências. Foi dessa classe de trabalhadores livres que saíram os músicos e compositores, que animavam as tão habituais festas sacras e profanas dessa sociedade. Todos atendiam a encomendas.

Como se pode perceber, em Minas Gerais foi modelada uma sociedade populista, dinâmica e que, por suas características próprias, alcançou manifestações culturais genuínas, em consonância com as forças de produção e com os interesses das classes que dispunham dessas forças. Ao que parece tudo ocorria de forma diferente do resto da Colônia.

Durante todo o Ciclo do Ouro, a fé católica foi o único meio de consolo e expressão sensível dos homens que, na busca de riqueza e aventura, conheceram os grandes conflitos gerados entre a opulência e a miséria, entre a opressão e a liberdade, sentimentos bastante acentuados em Minas. Contudo, o catolicismo, que em toda a Colônia foi o refúgio da cultura e das tradições portuguesas, gerou ali um movimento autêntico, de inspiração popular, pela ausência das ordens missionárias tradicionais que atuaram no litoral.¹³

Em vista disso, nessa região mineira foram instituídas as confrarias de leigos, que se tornaram decisivas para a sociedade e cultura locais. Segundo H. Jedin, tais agremiações predominaram na Idade Média, “baseadas na divisão de estamentos [e] foram historicamente, substituídas por Irmandades de Oração.”¹⁴ Já, nesse prolongamento da cultura medieval lusitana na Colônia, as confrarias, além de exercerem suas funções religiosas e filantrópicas, de forma clara e manifesta,

¹² ÁVILA, A. Formação de uma consciência ótica. In: _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 208.; VASCONCELOS, S. de. Ofícios mecânicos de Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 331-360, 1940.; VASCONCELLOS, S. de. Prospectos e ofícios. In: _____. *Vila Rica: formação e desenvolvimento residenciais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956. p. 142, 152.; NORONHA, S. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 396-316, 1942.

¹³ BASTIDE, R. O Brasil do ouro. In: _____. *Brasil terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1975. p. 101-110.

¹⁴ JEDIN, H. Manual de história de la Iglesia. Barcelona: Herder, 1972. *apud* BARBOSA, E. C. C. *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox, 1979. p. 30.

dispuseram a ordem social¹⁵, agrupando os homens e as mulheres das vilas em torno da devoção à Virgem e a outros santos. Por conseguinte, foram as irmandades, as ordens terceiras e as confrarias, associações religiosas leigas, que delinearão a religiosidade do mineiro.

Dotadas de uma organização interna estatutária, com uma diretoria constituída de gente do lugar, essas agremiações congregavam as pessoas, que pagavam certa quantia como associados. Nelas, esses associados se submetiam a rigorosos estatutos, beneficiando-se da assistência que era oferecida em troca. Uma assistência que variava muito de uma para outra. Em todas, as mesas diretoras eram eleitas em escrutínio secreto e todos os associados podiam apresentar-se para disputar os diversos cargos que compunham a diretoria. Essa inexistência de embargo, foi de extrema importância para a formação da consciência política daquela sociedade, a primeira a rebelar-se contra o totalitarismo metropolitano.¹⁶

Os livros e documentos de diversas associações religiosas revelam, com muita clareza, o papel atuante de cada uma delas na organização dos grupos sociais urbanos, caracterizando-os pela situação econômica ou pelos elementos raciais: brancos, mulatos ou pretos, escravos ou libertos, “verdade que contrasta vivamente com o preconceito de não termos preconceito.”¹⁷

Tais associações influíram na sociedade, ao assistirem seus membros, funcionando como instituições de previdência social, e ao garantirem aos escravos um dia de descanso semanal, além dos dias santos de guarda. Oportunidade em que o escravo trabalhava para si, ficando com o que conseguia de seu trabalho, ouro bateado nos rios ou pagamento recebido. Isso concorreu para a libertação de muitos escravos que compravam sua própria alforria. Muitas irmandades de pretos ainda mantinham um fundo em ouro, para a compra da liberdade de seus confrades.

Em Minas, as aglomerações urbanas organizaram-se em torno dessas agremiações religiosas, que deram sentido dinâmico e regularam toda a sociedade, por constituírem a única força de coesão existente. Em Vila Rica do Ouro Preto, em

¹⁵AZZI, Riolando; HOORNAERT, Eduardo; BROD, Klaus Van Der Grijp Benno. *História da Igreja no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. p. 97. Cf. BASTIDE, *op. cit.*, p. 109. Cf. SALLES, F. T. de. *Associações religiosas do ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1963. p. 27.

¹⁶AZZI; HOORNAERT; BROD, *loc. cit.*

¹⁷*Ibidem*, *loc. cit.*

Mariana, ou em qualquer outra vila ou arraial daquela época, os templos pertenciam às ordens terceiras, irmandades e confrarias, que de tão organizadas, impossibilitavam aos padres tomarem conhecimento de sua administração e vida interna (como se pode observar ainda hoje em algumas cidades).

Foi como expressão das classes sociais que as irmandades e ordens terceiras surgiram e se multiplicaram durante o século XVIII.¹⁸ Quando as autoridades lusitanas haviam proibido as ordens de padres conventuais, ditas ordens primeiras, de se fixarem na zona mineira, por levarem para lá grande prejuízo e perturbação. As autoridades buscavam, assim, impedir a presença do clero, que conflitava com os propósitos da Metrópole de centralização do poder, em detrimento daqueles que trabalhavam arduamente de sol a sol nas lavras, veios, catas, gupiaras e rios extraindo ouro.

O rancor, gerado pela miséria e opressão que a riqueza mineral deixava no rastro de sua longa viagem até a Metrópole, passou, com isso, a oferecer uma ameaça constante ao severo controle exercido pela Coroa portuguesa. A religião converteu-se, então, num atuante instrumento socio-político, que assegurava uma posição determinante para a Igreja na sociedade, fato que motivou a afirmativa do historiador Pedro Calmon, de que a Igreja Católica foi um dos primeiros núcleos de nacionalismo autêntico no Brasil.¹⁹

Como partes constituintes da Igreja, essas entidades representativas de grupos sociais distintos estabeleceram a ordem social e, conseqüentemente, traçaram as diretrizes do processo cultural mineiro. Esse catolicismo de leigos, alheio aos conventos e às tradições eclesiásticas, concorreu para a preservação da fé católica, que não perdeu seu caráter institucional, mas, entrou em consonância com o processo social e econômico da produção local, propiciando a geração de formas originais no plano cultural e artístico.

Com a criação do bispado de Mariana, em 6 de dezembro de 1745, através da bula *Candor Lucis Aeternae*²⁰, redigida pelo Papa Bento XIV (1740-1758), foi

¹⁸BASTIDE, *loc. cit.*

¹⁹ CALMON, P. *História social do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. *apud* BARBOSA, E. C. C. *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox, 1979. p. 31.

²⁰ AZZI; HOORNAERT; BROD, *op. cit.*, p. 98. Cf. TORRES, J. C. de. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Difusão Pan-Americana, 1966. v. 2, p. 464.; CALMON, P. *História do Brasil*:

nomeado para dirigi-lo o jesuíta Dom Frei Manoel da Cruz (1690-1764). Dom Frei Manoel da Cruz, que teve posse solene e apoteótica, em 1748, relatada, com riqueza de detalhes, no livro *Áureo Trono Episcopal*²¹, marca o início de um novo momento para a cultura, a arte e a religião nas Minas Gerais.

Basta ver que logo após sua chegada, ocorreram evidentes mudanças na cultura mineira, com a fundação do primeiro seminário da diocese, atendendo provisão da Coroa portuguesa, passada a 12 de setembro de 1748. O denominado Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte²² estabeleceu um marco decisivo na vida eclesiástica e sociocultural mineira setecentista, ao expressar o gosto formal e cortesão da Metrópole e deixar, no plano secundário, as bases populares da cultura, sem abandoná-las por completo.

Não obstante isso, o período Pombalino ou D. José I (1750-1777) trouxe crise à Igreja de toda a Colônia. E graças às associações religiosas leigas mineiras, foi possível prosseguir a construção de igrejas e manter o tratamento pomposo dado às cerimônias religiosas, o que concorreu para o aumento da encomenda de peças musicais para o acompanhamento litúrgico. O mesmo ocorreu quanto ao número de orquestras e conjuntos musicais. Sendo assim, a segunda metade do século XVIII foi um momento de fervilhante florescimento artístico, pois a maior parte dos compositores conhecidos, como também os melhores arquitetos, escultores e entalhadores atuaram nele.

Em outras palavras, na zona aurífera mineira, as relações de poder e dependência cultural com a Metrópole estabeleceram-se de forma inteiramente nova, muito diversa das relações da Metrópole com zona litorânea. As próprias condições naturais e econômicas, a dinâmica da sociedade urbana das vilas mineiras e as dificuldades que iam desde o acesso à região até a adaptação aos novos materiais artísticos e de construção, concorreram, sem que tenham sido os únicos e definitivos fatores, para o surgimento de um estilo ímpar. Em vista de tantos fatores

séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p. 1313. A mesma bula criou também o bispado de São Paulo e as prelazias de Mato Grosso e Goiás.

²¹“ÁUREO THRONO EPISCOPAL COLLOCADO NAS MINAS DO OURO” obra de um autor anônimo, publicada em Lisboa em 1749. In: ÁVILA, A. *Resíduo seiscentista em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. v. 2, p. 352. Cf. *Idem*, 1980, p. 128.

²² TRINDADE, cón. R. *Breve notícia dos seminários de Mariana*. Mariana: Arquidiocese de Mariana, 1951, p. 6-11.

desfavoráveis, Lourival Gomes Machado, depois de muito refletir sobre o barroco, concluiu que houve um momento de epifânia nessa região: “A influência na arquitetura, da primeira técnica construtiva e, na escultura, do trato da pedra-sabão pelo instrumental da torêutica, constituem exemplos frisantes do milagre de uma riqueza nascida da escassez.”²³

Desse modo, a arte serviu, então, para revelar todos os anseios e sentimentos do povo, para expressar e dar significado próprio às manifestações histórico-artísticas. O absolutismo não se manifestou como ideia só na forma particular da escultura. Ele é flagrante no todo, pois no esforço de se fazer algo semelhante, ele corporificou-se, materializou-se. Logo, quando uma irmandade fazia construir um templo e, especialmente, decorava-o com ricas talhas e imagens, manifestava o desejo de se aproximar do modelo decorativo vigente na Europa; um gosto fascinante, ainda que estranho.

Nessa medida, a arte mineira revelou-se original, ao mesmo tempo em que expressão do reino ultramarino português. As coisas aconteceram de tal maneira que os artistas relacionaram a fé com o mundo a sua volta. Assim, os escultores e pintores, além de sacralizar a vida do brasileiro e de lhe conferir estatuto de cristandade, expressaram a realidade da formação do Brasil.²⁴ Embora os aspectos socioeconômicos tenham sido determinantes para o surgimento de um estilo artístico do Ciclo do Ouro, e tenha possibilitado a avaliação das tendências e forças sociais locais, eles não foram suficientes, no entanto, para explicar o gosto e a qualidade estética das obras que ali foram produzidas. Outros fatores também concorreram a sua elaboração, tais como, a procedência e a origem étnica dos homens que deflagraram o processo econômico: os brancos reinóis, os paulistas e os negros. Na realidade, o domínio colonialista condicionou de tal forma as manifestações artísticas, que inibiu o aparecimento de um movimento de contracultura na região e no resto da Colônia. As condições culturais da região mineira refletiram a herança européia, um fator determinante no processo artístico, mesmo quando a infraestrutura econômica o converteu, propiciando o surgimento de uma arte com características muito originais, como a do último quartel do século XVIII.

²³ MACHADO, L. G. *Barroco mineiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 169.

²⁴ AZZI; HOORNAERT; BROD, *loc. cit. apud* BARBOSA, *loc. cit.*

Nesse cenário, a sociedade mineira setecentista, dado a seu caráter predominantemente urbano e plural, pelo amálgama das etnias: branco, preto, índio e mulato, e pela multiplicidade de profissionais em plena atividade: arquitetos e mestres de obras, pintores e escultores, instrutores de artes mecânicas e de ofícios, compositores e músicos, padres e bacharéis, literatos e eruditos, colaborou não só para o surgimento de uma sociedade aberta, onde todos conviviam, mas também para a elaboração do chamado fenômeno cultural mineiro. Pois todos esses fatores ainda possibilitaram, mesmo quando já se observava o declínio da produção aurífera e seus decorrentes problemas políticos e econômicos, a emergência de desejos ardentes de liberdade: “aqueles anseios de Independência a que o Tiradentes, afinal catalisou”²⁵ e que deflagraram a chamada Conjuração ou Inconfidência Mineira. Ocorrida por causa da cobrança abusiva dos quintos atrasados e com desenlaçamento em traição, morte, prisão e degredo perpétuo de alguns dos liberais. Diante desse contexto, é bom lembrar também, as seguintes palavras de Francisco Iglésias, porque elas confirmam o momento de comunhão humana sem par, ocorrido na zona aurífera:

Essa organização social diversificada explica um movimento como a Conjuração Mineira de 1789, envolvendo gente de todas as categorias, como autoridades, militares, magistrados, escritores, padres, fazendeiros, homens do povo — o chefe do movimento, que contava com figuras de alto prestígio social.²⁶

2.1. Agremiações religiosas: ordens terceiras, irmandades e confrarias

Durante a Idade Média, desenvolveu-se na Europa, tanto no campo, como na cidade, a produção artesanal e os ofícios mecânicos, regulamentados pelos senhores proprietários ou pelos próprios oficiais. Na base dessa regulamentação, situavam-se as corporações de ofício, ou seja, associações criadas e formadas por indivíduos praticantes do mesmo ofício, protegidos por um santo ou uma santa. As confrarias têm origem nos ofícios, nos casos em que o caráter devocional era mais marcante, desse modo, pouco a pouco, foram-se transformando em agremiações. Nas

²⁵ COSTA, L. Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. n. 18, p. 76, 1978.

²⁶ IGLÉSIAS, F. Minas Gerais no século XVIII. In: *Museu da Inconfidência*. Rio de Janeiro: FUNARTE, (Coleção Museus Brasileiros, 7), 1984. p. 39-76.

confrarias, os assuntos de interesses profissionais não contavam como preocupação primária de seus membros. Cumprindo basicamente suas obrigações financeiras, o confrade adquiria as benesses e a segurança indispensáveis para os tempos de doença e invalidez e no extremo, garantia seu próprio sepultamento. Assim, as confrarias mantiveram-se como instituições de caráter religioso, enquanto as corporações tornaram-se organizações de caráter profissional.

Esse regime corporativo, existente, inclusive, em Portugal, foi transplantado para o Brasil colonial, porém não se desenvolveu e pouco operou. Aqui, como na Metrópole, o espírito associativo se evidenciou mais concretamente através das irmandades, confrarias e ordens terceiras, para onde afluíam os artistas e os artesãos.

Por conseguinte, durante o processo de organização social da população aglomerada na área da mineração foram fundadas e se desenvolveram inúmeras ordens terceiras, irmandades e confrarias religiosas, que representavam, complementarmente, o Estado. Uma relação profícua para ambas as partes (tendo-se em vista a proibição de se instalar mosteiros e conventos), pois produziu efeitos notáveis, dentre os quais se destaca o importante papel desempenhado pelas associações leigas na vida religiosa e social da época.

Essas associações se reuniam em torno da devoção ao Santíssimo Sacramento, à Nossa Senhora e aos santos patriarcas, sob as mais diversas denominações²⁷, e, algumas vezes, em torno da mística e dos carismas das Ordens Terceiras de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo. No entanto, essas instituições não se limitavam à função religiosa, visto que tentavam impor organização e disciplina à população, tornando-se mais eficazes à medida que o número de seus membros aumentava e à medida que conseguiam legitimar as limitações que lhes impunham.

A ausência de ordens religiosas regulares, conforme já foi dito, e a repressão dos bispos às práticas espirituais que transcorressem fora do universo católico, reforçavam a participação da população nas irmandades leigas. Elas eram o único caminho lícito ao exercício da espiritualidade coletiva e à organização da vida católica. Concomitantemente, ocupavam-se de papéis originalmente destinados ao

²⁷ É possível mencionar como exemplos das várias denominações de Cristo: Nosso Senhor dos Passos, Nosso Senhor do Bonfim, entre outras; das de Nossa Senhora: do Rosário, das Mercês, da Boa Morte, do Carmo,..., e das dos santos patriarcas: São José dos Bem-casados.

Estado, como a construção de templos e hospitais, e, ainda, promoviam um importante espaço de convívio social, conforme enfatiza Fritz Teixeira de Salles, ao dizer que:

além dos afazeres profissionais, toda a população tinha nas cerimônias do culto sua ocupação predileta. A religião era divertimento, através das grandes festividades que se multiplicavam o ano todo, graças às irmandades; a religião era também convívio, nas palestras pelos adros das capelas antes e depois da cerimônia; a religião estava ainda ligada à morte, ao crescimento e ao casamento. Os atos religiosos não se resumiam apenas àqueles dos domingos e dias santificados. Havia também, as novenas promovidas pelas irmandades, a bênção à tarde nos dias úteis à qual as corporações exigiam o comparecimento dos filiados, com suas opas, isto é, com suas responsabilidades sociais.²⁸

As diversas associações religiosas, fundadas em Vila Rica do Ouro Preto e em Mariana, eram divididas, principalmente, pelo critério social que, geralmente, confundia-se com a categoria socioeconômica das pessoas.²⁹ Criaram-se, assim, as confrarias dos brancos, que possuíam as igrejas mais luxuosamente ornamentadas; as dos negros, representativas da extremidade inferior da escala étnico-social, e as dos mulatos, expressivas de seu nível intermediário na sociedade. Aglutinando dessa forma a população, as irmandades retrataram a estratificação social e étnica. Cada vila possuía uma razoável variedade de irmandades, identificadas com os grupos sociais mencionados. Em Mariana e em Ouro Preto, por exemplo, desde o início do povoamento, erigiram-se as matrizes e, em seu interior, as irmandades do Santíssimo Sacramento, juntamente com outras, instalaram seus oragos nos nichos dos retábulos laterais, enquanto não possuíam suas próprias igrejas.

Ainda que as duas cidades possuíssem a irmandade do Santíssimo, nelas, prevaleceram as ordens terceiras de Nossa Senhora do Carmo, de São Francisco de Assis, de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia e de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, sendo que Mariana não possuía essas duas últimas. Dentre as ordens e irmandades existentes em Vila Rica do Ouro Preto, Salles enumerou³⁰ as de duas freguesias. Na freguesia de Nossa Senhora do Pilar:

²⁸ SALLES, Fritz Teixeira de. *Associação religiosa no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1963. p. 118.

²⁹ Nesse contexto AZZI; HOORNAERT; BROD, *op. cit.*, p. 97., observaram que: os brancos, geralmente, da metrópole e pertencentes às classes dirigentes, agregavam-se às irmandades do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora da Conceição, de São Miguel e Almas, de Bom Jesus dos Passos. Já os mulatos, crioulos e pretos forros, pertenciam às das Mercês, do Amparo, do Cordão, enquanto os negros escravos, às do Rosário, de São Benedito e de Santa Ifigênia.

³⁰ SALLES, *op. cit.*, p. 137-138.

- 1) Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo;
- 2) Ordem Terceira de São Francisco da Paula;
- 3) Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Ouro Preto;
- 4) Irmandade de Nossa Senhora do Pilar e Santíssimo Sacramento;
- 5) Irmandade do Arcanjo São Miguel e Almas;
- 6) Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia do Pilar;
- 7) Irmandade de Santo Antônio;
- 8) Irmandade de Nosso Senhor dos Passos;
- 9) Irmandade do Patriarca São José dos Bem-casados;
- 10) Irmandade de Nossa Senhora Sant'Ana;
- 11) Irmandade dos SS. Corações de Jesus, Maria, José, Senhor de Matosinhos.

E as seguintes na freguesia de Nossa Senhora da Conceição:

- 1) Ordem Terceira de São Francisco de Assis;
- 2) Ordem Terceira de Nossa Senhora das Dores;
- 3) Irmandade do SS. Sacramento e N.Sra. da Conceição da Boa Morte;
- 4) Irmandade de São Miguel e Almas e Nossa Senhora do Terço;
- 5) Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz;
- 6) Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria;

Como Mariana não foi dividida em freguesias, Salles apenas discriminou as irmandades e ordens existentes lá:

- 1) Irmandade de Ordem Terceira de São Francisco de Assis;
- 2) Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo;
- 3) Irmandade do Santíssimo Sacramento;
- 4) Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e a das Almas;
- 5) Irmandade do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia;
- 6) Irmandade de Nossa Senhora Sant'Ana;
- 7) Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Cativos;
- 8) Irmandade de São Pedro dos Clérigos;
- 9) Irmandade do Rosário;
- 10) Irmandade de Senhor Bom Jesus dos Passos;
- 11) Irmandade de São Gonçalo;

12) Arquiconfraria dos Meninos do Cordão de São Francisco.

Falta nesse conjunto de irmandades e ordens, o nome da Irmandade de Santa Cecília, que congregava os músicos e cantores de Vila Rica e que, por isso, é de especial importância para o presente trabalho. Ela não foi incluída, porque até hoje não se encontrou nenhum vestígio de sua existência. Francisco Curt Lange (1903-1997) fala de uma documentação existente e de sua reorganização em 1816, quando esteve sediada na Igreja Matriz do Pilar. Curt Lange supõe que ela tenha sido criada como irmandade *de devoção* e funcionado nessa condição durante muitos decênios, antes de se compor como irmandade *de obrigação*, no primeiro quarto do século XIX, quando o Príncipe Regente D. João VI confirmou seu protetorado régio. Se ela, realmente, existiu como irmandade *de devoção*, não estava sujeita à fiscalização do poder civil, nem do eclesiástico.³¹ Portanto, sua documentação deve ter sido deixada às traças, à indolência humana e acabou se perdendo, fato que caracteriza um acontecimento dos mais graves para a História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais³², devido à importância que lhe é atribuída.

A Irmandade de Santa Cecília, juntamente, com a Irmandade de São José dos Bem-casados, fundada em 1725, congregaria todos os músicos de Vila Rica, todos pardos, segundo Lange.³³ Em vista da união, todos os músicos teriam passado a frequentar a Irmandade de São José, que os acolheu, conforme esclarece o contrato firmado pela Mesa da Irmandade de São José com a Irmandade de Santa Cecília, registrado em 9 de março de 1823. Nessa capela a imagem Santa Cecília, que se encontra num dos retábulos, é do século XIX.

Em conclusão, se, por um lado, não há nenhum registro da existência da Irmandade de Santa Cecília, por outro, o grande acervo de partituras existente, documenta o alto nível da produção musical do século XVIII e princípio do XIX. E esse acervo, junto com os livros de estatuto das outras associações religiosas, demonstra a contribuição inegável, propiciada por elas, ao acolher, organizar, defender, liderar e profissionalizar os que, pelo talento e esforço, buscavam na

³¹ LANGE, Francisco. Curt. História da ereção e desenvolvimento da Irmandade de São José. A sua atividade musical. In: _____. *Os Irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica*. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p. 12

³² LANGE, F. C. *Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto: [s.n.], n. 6, p. 15, 27-28, 1979.

³³ *Ibidem*, p.15-27.

música uma forma de participação na vida religiosa, política e social de Ouro Preto, Mariana e distritos.

Demais disso, esses livros estatutários ou de regulamentos, são ricamente ornamentados com iluminuras harmonizadas com símbolos visuais, propiciatórios de novas perspectivas de leitura interpretativas das manifestações musicais mineiras. Um bom exemplo é o Livro de Compromisso da Irmandade Santo Antônio, de Santa Barbara, do século XVIII (1738), localizado no Museu da Arquidiocese de Mariana, cujos elementos musicais são uma trombeta e um alaúde.

2.2. Manifestações da religiosidade mineira barroca

A descoberta de ouro e diamantes na região das Gerais, em fins do século XVII, marcou o início de um intenso povoamento do interior brasileiro, ao fazer proliferar arraiais, vilas, e promover conseqüentemente a evolução social dos mesmos, através da estruturação da trama urbana com ruas e praças; construções religiosas e civis, e uma forma de religiosidade católica particular, baseada em confrarias leigas, que caracterizou o povoamento da Capitania de Minas.

Essa forma particular de religiosidade, dada à religião Católica, pedra angular da civilização portuguesa, tornou-se presente na zona mineradora desde o início da atividade extrativa, levando avante a religiosidade lusitana. No entorno dela realizava-se a vida socioeconômica da sociedade. Pois ela não apenas fez evidenciar sua hegemonia espiritual, com a edificação de templos, mas irradiou também seu poder e prestígio por todas as atividades, notadamente naquelas ligadas ao embelezamento das matrizes e capelas, à pompa litúrgica, assim como às artes visuais e às festividades religiosas ou cívico-religiosas. Nessas festividades, o programa musical inserido, nunca se prendia rigidamente às celebrações do ritual religioso, às motivações piedosas, antes serviam para liberar o traço lúdico da gente mineradora, velha herança ibérica ou ibero-europeia a que o estilo de vida barroco emprestava outra dimensão, conforme ressaltou Simão Ferreira Machado, autor do

Triunfo Eucarístico: “Vila Rica, mais que esfera de opulência, e teatro da religião”³⁴, pois sua obra se detém mais na descrição pormenorizada dos elementos de composição coreográfica, do que em seu significado religioso.

Conforme foi dito anteriormente, a população estava distribuída entre as diversas e estratificadas associações religiosas leigas, incentivadas pela Coroa, que dinamizavam a vida religiosa, social e artística, venerando e festejando os santos padroeiros. Entre as irmandades dos homens brancos, possuía maior importância, a do Santíssimo Sacramento, promotora do culto à Eucaristia. Ela era essencialmente urbana e estava ligada às celebrações anuais do Triunfo Eucarístico, ou seja, às solenidades de *Corpus Christi*, numa clara transplantação do modelo ibero-italiano do século XVI para as manifestações mineiras do século XVIII.

Quanto às irmandades *dos homens de cor*, constituídas por escravos e forros, sem dúvida, a de Nossa Senhora do Rosário era a mais importante. Havia outra irmandade dedicada a ela, denominada Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Caquende de Vila Rica, da Freguesia do Pilar, constituída por brancos e negros, mas, no transcorrer do tempo, ela passou a ser mais festejada pelos negros. Ocorriam também festas dedicadas a outros santos de devoção dos negros, tais como; São Benedito, Santa Ifigênia e São Elesbão (os dois últimos carmelitanos), Santo Antônio do Cartageró ou Caltagerona (Caltagirone). Festas nas quais os negros, em manifestações exteriores de religiosidade católica, extravasavam-se, dando mostras de um processo de aculturação, no mesmo instante em que transgrediam os costumes, a moral e a religião Católica, com a introdução de atos da religiosidade africana.

Essa curiosa manifestação Católica da sociedade mineradora, do período barroco, despertou nos historiadores duas formas de estudo. A primeira focaliza as relações do Estado absolutista com a Igreja Católica, pois quando se mencionam as manifestações religiosas oficiais, a primeira referência que se faz é a da Corte absolutista de D. João V. Ele era o verdadeiro sol da vida e tudo era demonstração do seu poder e da glória da casa real, além de exercício de piedade cristã entre os fiéis. A esse respeito Lilia Moritz Schwarcz e outros, em *A antiga Lisboa e sua real biblioteca*, dizem: “as atividades públicas não se resumiam aos autos-de-fé. As

³⁴ÁVILA, 1980, p. 117.

procissões estavam na ordem do dia, e no reinado de D. João V não faltava boa ocasião. Dentre elas estava a de *Corpus Christi*, a maior de todas...”.³⁵

Enquanto isso, a segunda forma de estudo focaliza as relações da Igreja Católica, ou melhor, do catolicismo do colonizador, com a religiosidade popular e profana, representativa da autêntica cultura do povo. Ambas são formas diversas e quase antagônicas de se estudar as manifestações de religiosidade de uma sociedade.³⁶ Mas, na verdade, para o historiador que focaliza o conjunto da sociedade, as duas são dignas de estudo e constituem um conjunto indissociável. Uma não pode ser corretamente explicada, sem que se considere a outra.

As festas religiosas não se separam das profanas. “Elas, de fato, caminham juntas. É como se dentro de cada festa religiosa existisse uma profana e vice-versa” enfatizou Mary Lucy Del Priore, em *Olhares cruzados na festa*.³⁷ A mesma autora ainda observou que “música sacra das festas religiosas misturava-se normalmente com ritmos populares portugueses e espanhóis, numa mostra de que os territórios entre o sacro e o profano, o popular e o erudito não estavam estabelecidos.”³⁸

É bom lembrar, que o apogeu da exploração aurífera na Capitania de Minas ocorreu no reinado de D. João V, no qual imperava o fausto e a ostentação, como forma de afirmação da realeza portuguesa. Em vista disso, a Corte se utilizava desses momentos de festa, assim como era por ela utilizado como espaço importante para a manifestação simbólica de seu poder político.

A propósito disso, Del Priore, categoricamente, comenta o seguinte: “O Barroco, por sua vez, forjou um conjunto de instrumentos articulados para preservar o sistema absolutista, tendo nas festas um dos exemplos mais espetaculares e

³⁵SCHWARCZ, L. M. *et al.* A antiga Lisboa e sua real biblioteca. In: _____. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 53.

³⁶ Estas formas de manifestações religiosas foram estudadas no primeiro caso, principalmente, por ÁVILA (1967 e 1980) e por SOUZA (2001). No segundo caso, entre os mais importantes estudos, destacam-se M. L. DEL PRIORE com *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.; A. J. de MELLO MORAIS FILHO com *Festas e Tradições populares no Brasil*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1979., e Cecília M. Fontes FIGUEIREDO com *Festa e urbanidade em Minas Gerais no século XVIII: relações entre as festas e a organização na vida urbana*. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, ano 2, 1995, p. 65.

³⁷ DEL PRIORE, olhares cruzados na festa. In: _____. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 19.

³⁸ DEL PRIORE, *op. cit.*, p. 19.

persuasivos.”³⁹ Enquanto, em corroboração, Ávila escreve que “A festa barroca representa um fato civilizador, uma *forma mentis* que se expressa através de uma cultura lúdica, sensorial e persuasiva.”⁴⁰ Sendo assim, para D. João V e sua Corte, as procissões do Corpo de Deus, nada mais eram que instrumentos oficiais de propaganda régia em todo Império. Nessas, o protagonista era sempre ele, o soberano.

Sua festa de *Corpus Christi* refundia modelos festivos de longa duração: Triunfos Romanos, Entradas Régias e Festas de *Corpus Christi*, e sua procissão triunfal era a imagem mais representativa da sociedade portuguesa da primeira metade do século XVIII. Nela, o uso político da procissão do Corpo de Deus caracterizava-se pela ênfase dada à mitologia solar da eucaristia, associada ao monarca, à semelhança do também Cristianíssimo Luís XIV (1643-1715), o “Rei-Sol” da monarquia francesa, cujo brasão apresentava um sol resplandecente. D. João invocava essa analogia entre a eucaristia e o sol monárquico, aproveitando-se de uma equivalência que fazia sentido no imaginário social pós-coperniano.

A versão lusa do catolicismo pós-tridentino, ou seja, do catolicismo após o Concílio de Trento (1545-1563), que reafirmou o sacramento da eucaristia (isto é, o dogma da transubstanciação) o culto e a adoração do Santíssimo Sacramento, na sessão XIII de 1551⁴¹, foi celebrada solenemente na procissão do Corpo de Deus, em Lisboa, no mês de junho de 1719⁴², porque esse préstito deixou de ser eminentemente cidadão para ganhar ares nitidamente imperiais. D. João V exigiu que o púlpito da procissão fosse feito de um tecido mais rico que a lã; prescreveu a eliminação dos elementos pagãos como, por exemplo, dragões, tourinhas, gigantes e serpentes, costumeiramente levados pelos oficiais mecânicos, e ainda proibiu a participação de negros, mulheres e populares tocadores de chamarelas.⁴³

A estrutura desse cortejo processional foi composta por bandeiras dos ofícios mecânicos, de trombeiros, de cavalos de raça da Casa Real e da irmandade de São Jorge, de timbaleiros de outras irmandades e confrarias, do clero secular, da

³⁹ DEL PRIORE, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ ÁVILA, 1980, p. 12.

⁴¹ BETTENSON, H. O concílio de Trento, In: *Documentos da igreja cristã*. Trad. Helmuth Alfred Simon. São Paulo: Aste Simpósio, 1998. p. 363-370.

⁴² KANTOR, I. *Pacto festivo em Minas colônia: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH/USP, São Paulo, 1996. p. 74.

⁴³ *Ibidem*, p. 77.

cúria patriarcal e da nobreza. Compunha-o também o Conselho de Estado, o Conselho da Fazenda, os Tribunais, as ordens militares, os pajens e capelães dos patriarcas, os cantores da igreja patriarcal, o cabido e altos dignitários eclesiásticos. O pálio foi transportado pelo rei e seus irmãos e, por fim, veio o patriarca cobrindo a representação do Santíssimo Sacramento.

O governo joanino estimulou, sistematicamente, em todo o Império as festas do Triunfo da Eucaristia. O tradicionalíssimo arcebispo de Braga foi pródigo na promoção desses festivais de adoração ao Santíssimo Sacramento. Porém, diversos relatos atestam que, apesar da exuberância dos eventos, os bracarenses não chegaram a respeitar as novas normas impostas por El-Rei.⁴⁴ O padre Joseph Leite da Costa, cronista oficial do Triunfo Eucarístico de Braga, no ano de 1728, narrou os festejos, que duraram muitos dias, durante os quais foram realizados jogos, comédias, bailes e cavalhadas. Em seu préstito religioso apareceram imagens de serpentes, gigantes, boi-bento, São Jorge, tronos de santos ciganos, carros triunfais com diversas alegorias, entre as quais as quatro partes do mundo, Jerusalém celeste, imagens do zodíaco, de animais, do cálice e do pão sacramentado.⁴⁵

Kantor, apoiado no estudo de José Luís Dutra de Toledo, assegura, em *Pacto festivo em Minas colônia: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*, que a tradição bracarense repercutia vivamente na Capitania de Minas Gerais, especialmente no Triunfo Eucarístico, realizado em Vila Rica no ano de 1733.⁴⁶ Isso, porque a cidade de Braga, situada no norte de Portugal, era o local de origem de grande parte da população portuguesa que vivia em Minas e também a terra natal do cônego Francisco Ribeiro da Silva, principal promotor das celebrações que acolheram o primeiro bispo da Capitania. Sendo assim, as semelhanças existentes entre as duas festividades evidenciam a adaptação do repertório festivo de Braga às circunstâncias da Capitania mineira.

Realmente, nos desfiles triunfais do Brasil Colônia, principalmente, nas Minas Gerais, resplandecente de ouro, consumou-se a fusão dessas duas

⁴⁴*Ibidem*, p. 78.

⁴⁵ MACHADO, I. B. História crítico-cronológica da instuição da festa, procissão, e officio do corpo do santíssimo de Christo no venerável Sacramento da Eucaristia, Lisboa, Off. Patriarcal de Francisco L. Ameno, 1759 *apud* KANTOR, *loc. cit.*

⁴⁶ MACHADO, S. F. Triunfo Eucarístico. In:-----, ÁVILA, 1967, v. 2, p.114 *apud* KANTOR, *op. cit.*, p. 79.

possibilidades, ao se usar a exuberância barroca para o engrandecimento da ostentação simbólica do poder religioso ou real perante os olhos do público.

O primeiro desses aparatos, desfiles em pública exaltação da “fê, que ensina serem dádiva de Deus as riquezas, e todos os bens temporais”⁴⁷, foi realizado em Vila Rica no dia 24 de maio de 1733, quando a população local organizou uma procissão cenográfica e pomposa para a trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Caquende para o novo templo de Nossa Senhora do Pilar.

A divulgação dos festejos por pública notícia, escrita a pedido dos irmãos pretos do Rosário, ficou a cargo do licenciado Simão Ferreira Machado, natural de Lisboa e morador das Minas, que conseguiu com seus anúncios atrair para Vila Rica gente de toda parte. Pela descrição de Machado, sabe-se, que as festividades não se reduziram apenas aos desfiles do dia 24 de maio, pois essas começaram um mês antes. O povo foi ruidosamente convocado a participar, por intermédio dos anúncios. E o sentimento religioso que mobilizou a todos era autêntico, popular e também monumental, suntuoso e rico plástica e musicalmente. Nesses dias, a população extravasou o prazer de amar a Deus e a oportunidade de Lhe agradecer as graças recebidas, “exprimindo o seu júbilo na prodigalidade dos gastos materiais e na plena expressão de sua alma festiva.”⁴⁸

Machado ainda narra que após a bênção da nova igreja, o dia transcorreu com muita movimentação, pois houve “... muitas danças, e máscaras, ricamente vestidas; e continuarão aos olhos sempre vario, e agradável espetáculo, ordinariamente de dia: aos ouvidos sonora e contenciosa harmonia de musica.”⁴⁹ Já, à noite, como vinha acontecendo desde a última semana, houve luminárias por toda Vila Rica, num espetáculo que parecia “aos olhos luminárias do Ceo, pelas que brilhavam no alto do morro do Pascoal da Silva.”⁵⁰ O júbilo e a harmonia, que os festejos despertaram era tanto, que criou um clima de exaltação, claramente, perceptível nestas seguintes palavras do narrador, citadas por Ávila:

A claridade dos ares, a serenidade do tempo, a estrondosa harmonia dos sinos, a melodia artificiosa das músicas, o estrépito das danças, o adorno

⁴⁷ MACHADO, S. F. Triunfo Eucarístico. *apud* ÁVILA, 1967. v. 2, p. 115.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁰ ÁVILA, 1980. p. 243.

das figuras, a fermosura na variedade, a ordem na multidão, geralmente influíam nos corações huns jubilos de tão suave alegria que a experiência a julgava alheya da natureza, o juízo comunicada do Ceo.⁵¹

As festividades, como Ávila também faz ver, primaram pela qualidade musical e pela quantidade de músicos e cantores participantes:

o número de conjuntos e solistas por ele referidos leva a crer que a sociedade mineradora já possuísse, a meio de seu segundo quartel de vida urbana, a base do gosto musical capaz de propiciar o posterior florescimento de um estilo culto autonomamente mineiro dentro das características da composição barroca, devendo-se notar que a música coral religiosa já também cultivada, tendo atuado dois coros na missa cantada de despedida da Eucaristia da igreja do Rosário e na que marcou a consagração da nova matriz.⁵²

Em suma, é possível ver, através dessa comemoração triunfal, a comunhão entre o poder absolutista e a Contrarreforma, ou melhor, entre o poder profano e o religioso. Uma comunhão muito cara ao espírito barroco, que se manifesta por gestos de grandiosidade, magnificência e expressividade.

Passados quinze anos, em 1748, ocorreu outra festa que contrasta com o fausto da ocorrida em Vila Rica. Essa, celebrada para se comemorar a chegada do primeiro bispo de Mariana, foi denominada *Áureo Trono Episcopal*, por um redator anônimo, que descreveu a recepção e a posse de Dom Frei Manuel da Cruz, fazendo recair toda a ênfase de sua narrativa sobre os sonetos, discursos e sermões dedicados ao homenageado, pelos literatos locais, durante os saraus, então, chamados de outeiros.

Esse significativo acréscimo de eventos literários às comemorações de rua poderia ser explicado pela existência de grupos de letrados, religiosos ou leigos, dispostos a se apropriar de eventos públicos para transformá-los em oportunidade de brilho pessoal. Esses eventos ainda comprovam que Mariana, desde os seus primórdios, foi um pólo propiciador de literatura brasileira. Um pormenor bastante significativo para a história da evolução da cultura urbana no Brasil, que não escapou aos olhos atentos de Ávila:

Se as comemorações de rua chegaram a atingir o nível de suntuosidade e os contornos do maravilhoso peculiares às expansões festivas da sociedade barroca, nem por isso se constituíam elas no aspecto mais significativo da promoção. Ressalta, com efeito, de toda diversificada promoção, mais do que o mero objetivo da diversão pública e do regozijo

⁵¹ *Ibidem, loc. cit.*

⁵² *Ibidem, p. 119-120.*

religioso, uma notória preocupação com o brilho intelectual, com a introdução de elementos e formas cultos nas várias solenidades.⁵³

Sendo assim, ainda que as festividades de rua tenham conservado o modelo tradicional das procissões do Corpo de Deus portuguesas, acrescidas do requinte barroco nos carros alegóricos, o objetivo do espetáculo para gozo público dividia o interesse dos organizadores, pois parte da programação foi dirigida apenas às pretensões artísticas da elite local.

Por outro lado, tem-se em Mariana, ainda no reinado de D. João V, tal como ocorrera antes, no ano de 1733, em Vila Rica, uma festividade de caráter epídíctico (aparatoso, ostentoso) e profano, em que bandos de anunciantes mascarados e fantasiados começaram a espalhar a boa-nova pela cidade, com mais de uma semana de antecedência, conforme o registro do autor anônimo:

Pelo decurso de oito dias sucessivos, e precedentes ao dar solenidade, saíam de tarde pela cidade toda várias máscaras, diferentes nos trajés, e nas jocosidades dos gestos, os quais em graciosos bandos e poesias que espalhavam ao povo, avisavam célebre estilo à futura festividade.⁵⁴

Ao lado dos moradores de bom nível social, que no acompanhamento desses bandos devem ter encontrado a maior diversão, os que se situavam na escala social mais baixa, na certa, aí encontraram uma forma de participar das oportunidades festivas da caminhada do bispo até a sua entrada triunfal em Mariana. Basta ver que os escravos de “partes distantes aproveitavam os dias santos para virem dos arraiais de fora trazer, “com galantaria”⁵⁵, feixes de lenha que amontoavam no pátio do palácio de sua excelência. Quando isso acontecia, segundo o cronista do *Áureo Trono Episcopal*, eles entravam “pela cidade formados em duas alas com bandeiras, tambores e instrumentos e cantos a seu modo. E o canto ao seu modo.”⁵⁶ Tais cantos eram, certamente, o canto responsorial, com dois coros alternados, conforme o costume dos africanos, como dá a entender o cronista anônimo, ao descrever as figuras mascaradas que apareciam na procissão a se exhibir em várias danças, e cantos compostos ao modo dos pretos, que tais representavam nas feições e cor das máscaras. É que os *ditos máscaras*, além de dançarem *ao modo dos pretos*, às vezes,

⁵³ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁵ *Ibidem*, p.132.

⁵⁶ *Ibidem*, *loc. cit.*

“formavam entre si um coro de música, que a solos, e a cheios [coro] respondião e acompanhavam o coro superior.”⁵⁷

Quanto aos indígenas empregados nas catas, principalmente pelos paulistas⁵⁸, esses, segundo Ávila, conseguiram também se fazer representar, ao menos na procissão final, integrando a chamada *dança dos carijós, ou gentil da terra*. Uma dança estilizada, executada por jovens mulatos, cuja grosseria natural dos gestos excitava, sendo motivo de grande jocosidade, aos olhos dos moradores da cidade, por aparecer numa procissão. Nas palavras de Ávila, a inusitada cena reunia

...onze mulatinhos de idade juvenil, nus da cintura pra cima, a qual cingiam varias plumas cinzentas até os joelhos, formando saiotas. Com penachos à cabeça e com guizos nos braços e nas pernas, esses carijós ‘mulatinhos’ dançavam movimentando seus arcos na variedade das mudanças, enquanto cantavam ao mesmo tempo célebres toadas ao som de tamborins, flautas, e pífaros pastoris, tocados por outros carijós mais adultos.⁵⁹

Diante da aparente fartura aurífera do cenário festivo, tornava-se, claramente, perceptível uma atmosfera de encantamento sobre-humano, em que reinava a concórdia e a harmonia, afinadas com a ideia que os governantes tentavam passar para a comunidade, conforme assinala Laura de Mello e Souza, em *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*:

As festas têm assim uma enorme virtude congraçadora que aumentam a solidariedade para os eventos e fazem esquecer a faina cotidiana; é o momento de extraordinária beleza – o sobrenatural, o mitológico, o ouro – sobre a rotina. Nesse momento de maior abundância é como se o ouro estivesse ao alcance de todos e a todos iluminando com um brilho na festa barroca.⁶⁰

Tudo leva a crer que esse momento tenha sido o momento de encerramento do apogeu e começo lento da decadência que, nos anos de 1870, se tornaria tão real. Assim, as duas festas barrocas serviram para fixar um período único das Minas Gerais, no qual dois grandes momentos de luxo e ostentação ocultaram o fato da riqueza ser de poucos, enquanto mostrada espetaculosamente como sendo de muitos.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 442. Cf. *Ibidem*, p. 98.

⁵⁸ ANTONIL, João André. *Cultura e Opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p.167., Ele refere-se aos “muitos índios de que os paulistas se servem”, no capítulo “das pessoas que andam nas minas e tiram ouro dos ribeiros.”

⁵⁹ SOUZA, L. de M. e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 22.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 21.

A verdade foi mascarada, porque “A riqueza já começara a sumir, mas aparecia como pródiga; ela era de poucos e aparecia como de todos.”⁶¹

Mello e Souza ainda sublinha que as festas descritas eram cenas fictícias de convivência, pois apenas proporcionavam a impressão de que a sociedade era rica e igualitária, ao criarem espaços momentâneos de neutralização dos conflitos e diferenças. Como na arte barroca valeram-se do exagero e destacaram o paradoxo, pois o luxo era ilusório, pura ostentação, *o fausto era falso*, a riqueza já começara a ser pobreza e o apogeu, decadência.⁶²

Portanto, nas festas do Triunfo Eucarístico e do Áureo Trono Episcopal, a fusão, expressivamente barroca, de sugestões místicas e profanas gerou tensão emocional, através dos efeitos visuais e sonoros impactantes da iluminação e decorações, dos figurinos e adereços, das danças, cantos e músicas, que permitiram retratar o descobrimento do ouro, não como um mero acaso ou resultado natural da busca do homem, mas como um desígnio divino, como uma recompensa de “Fé que ensina serem dádivas de Deus as riquezas e todos os bens temporais.”⁶³ E essa subordinação dos negócios terrenos a uma instância sobrenatural, é típica da mentalidade setecentista e preponderou nos primórdios da sociedade mineradora.

Se as duas festas expressaram a quase sempre exacerbada religiosidade da população mineira barroca, concomitantemente, elas celebraram o apogeu da mineração e o início de sua lenta decadência.

Além dessas festas religiosas ou cívico-religiosas, celebradas em Vila Rica e em Mariana, por determinação da Coroa, outras mais ocorreram, de acordo com Ordens Régias, de 15 de maio de 1744.⁶⁴ Foram essas: a festa de São Sebastião; a Ladainha de São Marcos; a festa do Corpo de Deus; a festa da padroeira de Mariana, Nossa Senhora do Carmo; a festa da visitação de Santa Isabel; a festa do Anjo Custódio do Senado; a festa da Publicação da Bula da Santa Cruzada e, por último, a festa da Ação de Graça, com *Te Deum Laudamus*, em 31 de dezembro.

Enquanto isso, sob a administração de entidades municipais, como os Senados das Câmaras, ocorreram as seguintes: festa de Nossa Senhora da Visitação

⁶¹ *Ibidem*, p. 23.

⁶² *Ibidem*, *loc. cit.*

⁶³ ÁVILA, 1980. p. 115

⁶⁴ FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 62-67. Cf. LANGE, F. C. A música barroca. In: HOLANDA, S. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Difel 1977. p. 132.

ou Visitação de Santa Isabel à Virgem Maria; festa do Anjo Custódio do Reino; festa de São Sebastião; festa de São Francisco de Bórgia, padroeiro de Portugal; festa de Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino Português, e festas das padroeiras de Vila Rica, Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e Nossa Senhora do Pilar, e festa de Nossa Senhora do Carmo, na Vila do Ribeirão do Carmo.⁶⁵

Os Senados das Câmaras velavam pela dignidade pública desses atos, contratando sempre os serviços dos músicos.⁶⁶ Convocava-os para todas as solenidades religiosas oficiais e para as comemorações de caráter epidíctico, ou seja, as festas, de caráter transitório, vinculadas à Casa real lusitana, que comemoravam nascimentos, aniversários, casamentos e exéquias de seus membros, assim como, as aclamações de um novo rei ou rainha e as entradas e saídas solenes de autoridades civis ou religiosas.⁶⁷ De acordo com Ronaldo Vainfas, tamanho desvelo na organização era devido ao fato de que “essas festividades de caráter epidíctico, tanto religiosas quanto públicas procuravam fortalecer o poder da monarquia, da burocracia colonial e reforçar a devoção popular”⁶⁸ e esses acontecimentos evidenciavam a conjunção do religioso com o político e os hábitos hierarquizados da sociedade.

Por conseguinte, dentre as modalidades de manifestação da religiosidade católica tem-se a procissão uma lugar de destaque, porque a Igreja pós-tridentina, visando propagar a fé, deu grande importância a eventos que realçam os aspectos visíveis da fé, a fim de se tirar proveito de seu grande apelo emocional e sensorial. De acordo com Hoornaert e outros,

Essa mentalidade prosseguiu dominando nos séculos seguintes. Por essa razão, a implantação e a organização da Igreja colonial terá como características uma igreja marcada pelo culto exterior, pelas festas, procissões e romaria [...] Aliás, tudo isso estava de acordo com a

⁶⁵ LANGE, *loc. cit.*

⁶⁶ As arrematações, espécie de concorrência pública, realizadas pelos Senados das Câmaras para o serviço de música das festas oficiais, possibilitavam aos músicos viverem de sua profissão, ao proporcionar a eles ampla faixa de alternativas empregatícias. Sobre os gastos dos Senados das Câmaras com música ver: SANTIAGO, Camila Fernandes Guimarães. Os gastos do Senado da Câmara de Vila Rica com festas: destaque para Corpus Christi (1720-1750). In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001. v.2, p. 487-501.

⁶⁷ Como exemplos é possível citar o Áureo Trono Episcopal (1745), Triunfo Eucarístico (1733), Exéquias de D João V (1750) e Dona Maria Francisca Doroteia (1771), filha de D Jose I.

⁶⁸ VAINFAS, R. (Org.). Festa. In: _____ *Dicionário do Brasil (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 233.

mentalidade medieval. Dava-se mais importância aos símbolos exteriores da fé do que à mesma vivência interior.⁶⁹

Assim sendo, desde os primórdios da Colônia as procissões e romarias sempre estiveram entre as principais formas de manifestação do catolicismo popular ibero-europeu e o mesmo ocorreu na zona aurífera muito colaborando para intensificar a difusão do catolicismo leigo. As procissões eram realizadas para se lembrar os grandes acontecimentos do calendário litúrgico, ou seja, os fatos temporais, que celebram as diferentes etapas do Mistério da Salvação e os vultos de seu santoral. Da mesma forma, havia procissão para implorar ajuda do céu em circunstâncias difíceis; por ação de graças, e para pedir pelas necessidades presentes, como uma garantia à felicidade futura.

Por intermédio de qualquer procissão é possível perceber, claramente, a musicalidade dessa sociedade, pela participação das bandas de música, pelo repique dos sinos, pelos cantos e, até mesmo, pelos tintinábulo das cruzes processionais. Nela tudo concorre para se fazer conhecer a modalidade do religioso, do político, do cotidiano e do lúdico. Por isso, a religião do colonizador, antes de tudo, era exteriorização, era exibição, devoção externa.

Nesse contexto, como bem lembrou Cecília M. Fontes Figueiredo, “O espaço urbano é transformado num rico cenário indispensável à religião das procissões, constituindo-se no próprio templo do ritual. A procissão, ao percorrer solenemente as ruas, imprime nestas um atributo de sacralidade, diferenciando-as das demais...”.⁷⁰

Além das procissões, dado à abundância de locais, onde aconteceram intervenções milagrosas, e que, por isso, tornaram-se locais de culto sob a invocação de Maria ou de seu Filho, realizavam-se bastantes romarias ou peregrinações. E, com elas, as manifestações musicais eruditas ou profanas, pois inúmeros fiéis, imbuídos do espírito religioso, acorriam a esses lugares sagrados, em busca da cura, em agradecimento a graças alcançadas, para pedir êxito nos negócios e bem estar físico e financeiro. As famílias e os demais grupos de romeiros seguiam em cortejo cantando e dançando pelo caminho, fazendo-se acompanhar por flautas, rabecas e outros instrumentos musicais. Em Minas mesmo, por exemplo, é possível se destacar alguns

⁶⁹ AZZI; HOORNAERT; BROD, *op. cit.*, p. 155-156.

⁷⁰ FIGUEIREDO, *op. cit.*, p.65.

importantes centros dessa prática devocional popular, como: o Santuário de Antônio Pereira, um dos primeiros arraiais do Ciclo do Ouro, dedicado a Nossa Senhora da Conceição da Lapa; o de Congonhas do Campo e de Bacalhau, dedicados a São Bom Jesus de Matosinhos; o da Serra da Piedade, dedicado a Nossa Senhora da Piedade e o do Caraça, dedicado a Nossa Senhora Mãe dos Homens. Essas viagens festivas, em que havia também a mistura da religião oficial com a devoção popular, correspondiam perfeitamente ao gosto da época.

Contudo, os festejos religiosos populares não se encerravam nesses. Festejavam em honra de Santo Antônio de Pádua, de São João Batista, de Nossa Senhora Sant'Ana e de São Pedro. A denominada festa junina, em honra de São João, que apresenta aspectos mais profanos, é, atualmente, uma das mais comemoradas no Brasil. Seu hino de outrora, cantado em louvor a São João deu ensejo, como veremos mais adiante, ao aparecimento das notas da escala musical e contribuíram muito para o estudo dos intervalos musicais. Como a festa junina, muitas outras dessas manifestações resistem até os dias de hoje, não só nas Minas Gerais.

Desse modo, nessa sociedade tudo se constituía em cenário e palco de festas, onde se mesclavam o sacro e o profano, o religioso e o político, o erudito e o popular.⁷¹

E, como frisou Iglésias no artigo Minas Gerais no século XVIII, essa ambiência intensificou, principalmente, a produção musical voltada para as festividades católicas. “A enorme produção musical da Capitania, que hoje se conhece e se sabe ter sido de qualidade, com compositores que se igualam aos grandes artistas, escritores ou dados às artes visuais, era religiosa.”⁷²

É bom que fique claro que essas tantas manifestações de religiosidade da sociedade mineradora não eram inventos locais. Tanto o colonizador português, como o escravo africano, estavam acostumados a participar de celebrações desse tipo em seus países de origem. Aquele, habituado às procissões barrocas e festas da realeza, esse, aos rituais e sagração de reis e rainhas Conga.

71 VAINFAS, *op. cit.*, p. 233.

72 IGLÉSIAS, *op. cit.*, p. 69.

A principal característica dessa transposição de informações e valores da civilização ibero-europeia, para a nova realidade da Colônia americana seria, pois, sua implantação de forma autoritária, por ordens vindas da Coroa Metropolitana.

Assim sendo, a música era composta por encomenda e com finalidade utilitária: ora, para os cerimoniais católicos, atendendo à solicitação de associações religiosas; ora, atendendo aos Senados das Câmaras, por encomenda da Corte lusitana, e ainda para animar as manifestações de religiosidade popular. O fato é que a música passou a ser uma expressão artística coletiva da cultura barroca, e isso refletiu nas outras artes, como deixam ver as representações iconográfico-musicais e os instrumentos musicais, que constituem hoje rica fonte de pesquisa.

Importante ressaltar que, apesar de todos os fatores contrários ao desenvolvimento da sociedade, da cultura e, conseqüentemente, da arte, no período da exploração aurífera em Minas, o contexto conflituoso e paradoxal levou à realização de eventos peculiares, que possibilitaram aos artistas locais manifestarem seu talento e à população cultivar um lazer catártico. Esses fatores, aliados a outros também determinantes, fizeram com que se construísse um acervo de obras artísticas, em que ficaram impressos sinais da caótica, desigual, alienada, mas muito criativa sociedade que se formou nessa região de Minas.

2.3. O Barroco e o Rococó: nova espiritualidade iconográfica

Muito se tem especulado a respeito da gênese do termo Barroco. Embora ela seja imprecisa, compete retratar sua história indicando as acepções que o termo foi recebendo através do tempo. Na impossibilidade de se consultar obras raríssimas para se obter tais informações, foram usadas duas obras de Victor-Lucien Tapié, *O barroco: atualização cultural*, edição de 1983, e *Barroco e classicismo*, edição de 1988. E assim, Tapié, reportando-se ao dicionário de língua francesa, de Furetière, de 1690, encontrou o vocábulo Barroco apenas no seu sentido denotativo: “termo de

joalheria, designativo de pérolas de esfericidade imperfeita.”⁷³ Já no *Dicionário da Academia Francesa*, de 1740, o sentido conotativo também é admitido: “Barroco se diz também ao figurado por irregular, bizarro, desigual. Um espírito barroco, uma expressão barroca, uma figura barroca. Enquanto em *Mémoires* (1711), de Saint-Simon, o sentido conotativo ou figurado apresenta intenção pejorativa.⁷⁴

Em relação à Enciclopédia, o termo não foi acolhido em sua primeira edição. Passou a figurar somente em seu primeiro volume *History of Music*, Suplemento de 1776, aplicado à música. O texto é assinado por, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que, em breve definição, o explicita: “Barroco, em música: uma música barroca é aquela de harmonia confusa, sobrecarregada de modulações e dissonâncias, a entonação difícil e o movimento afetado.”⁷⁵

Já Quincy, na *Encyclopédie méthodique*, de 1788, relacionou o termo à arquitetura, escrevendo assim: O barroco é, na arquitetura, uma faceta do extravagante. Ainda nesse contexto, o teórico italiano do neoclassicismo Milizia, no *Dicionário das Belas-Artes*, de 1797, acentuou seu caráter pejorativo expressando que “Barroco é o superlativo do extravagante, o excesso do ridículo.”⁷⁶

A filiação do termo ainda é duvidosa, como disse Tapié.⁷⁷ Os críticos italianos acreditam que, *barocco* e *berrueco* (rochedo granítico) ou *barrueco* (pérola irregular) do castelhano, derivou-se do francês *baroque*, que se impôs aos italianos, Antoine-Chrysostome Quatremère Quincy (1755-1849) a Francesco Milizia (1725-1798) e daí, talvez, tenha passado para o alemão. A filiação é duvidosa.

De qualquer modo, em meados do século XIX, superada a febre antibarroca do neoclassicismo, surge uma tentativa de conceituar o Barroco como um estilo diferenciado. Não obstante isso, o historiador suíço Jacob Burckhardt, em *Cicerone*, propôs-se fazer uma revisão dos epítetos negativos que definiam o Barroco. Afirmou que a arquitetura barroca fala a mesma língua do Renascimento, ainda que convertida a um dialeto selvagem. Somente em 1888, com a obra *Renascimento e Barroco*, do

⁷³ TAPIÉ, V.-L. *O barroco: atualização cultural*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Edusp, 1983. p.4. Cf. TAPIÉ, V.-L. *Barroco e Classicismo*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1988. v. 1, p. 19.

⁷⁴ TAPIÉ, V.-L. *Barroco e Classicismo*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1988. v. 1, p. 19. Cf. TAPIÉ, V.-L. *O barroco: atualização cultural*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Edusp, 1983. p.4.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 4. Cf. *Ibidem*, p. 20-21.

⁷⁶ TRIADÓ, Juan-Román. *Saber ver a arte barroca*. Trad. José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 6.

⁷⁷ TAPIÉ, *op. cit.*, 1983. p. 4.

historiador suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), foi que uma corrente de pensamento inclinou-se a uma apreciação positiva do Barroco. Nesse livro, Wölfflin o define como um estilo com linguagem própria, diferente, e como forma dialética oposta ao Renascimento. Essa confrontação entre os dois estilos permitiu que o estudo fosse encarado sob duas óticas distintas, conforme Juan-Román Triadó explica em *Saber ver a Arte Barroca*. Uma sociológica, que considera o Barroco uma fase histórica, outra formalista, o considera uma categoria estética. No primeiro enfoque, deve-se assinalar a dificuldade em se falar de unicidade da arte, apesar de um estado geral do pensamento, religião, condição econômica e cultura que impõem uma preferência estética comum.⁷⁸ De outro lado, uma corrente, claramente positivista, define o barroco como o ponto final de um ciclo vital.

Desde então, Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de Barroco: pictórico (as cores); visão em profundidade (o volume); forma aberta; unificação das partes a um todo, e clareza relativa.⁷⁹ Embora discutível em alguns aspectos, essa concepção passou a ser ampliada e aplicada, por analogia, a outras artes do século XVII, como as belas artes; apropriada como *literatura barroca*, em programas modernistas e estudos de tropos e figuras, feitos segundo a conceituação romântica da retórica; como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações, as culturas, as *mentalidades* e, finalmente, as sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibéricas contrarreformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: *o homem barroco, a cultura barroca, a sociedade barroca*.

Ainda a esse respeito Henri Focillon (1881-1943), na obra *A Vida das Formas*, sustenta que, aspirando ultrapassar a simples análise formal e descobrir no seu desenvolvimento uma vida análoga aos outros reinos da natureza, todos os estilos atravessam sucessivamente três fases: a primeira, ao sair de um período indeciso de esboço arcaico, em que não falecem, nem mesmo o encanto e a força; a segunda, quando eles atingem a plenitude e o equilíbrio, e, finalmente, a terceira, depois de superarem a si próprios e desabrocharem na exuberância e na fantasia. Focillon ainda recorre às leis biológicas de Spengler para descobrir nas formas artísticas o mesmo

⁷⁸ TRIADÓ, *loc. cit.*

⁷⁹ TAPIÉ, 1983. p. 8. Cf. *Idem*, 1988. v. 1, p. 24

processo: infância, juventude, maturidade e velhice.⁸⁰ Segundo a estética hegeliana, o Barroco seria da terceira fase do desenvolvimento artístico, que nasce do arcaísmo-simbolismo e vai ao encontro do equilíbrio formal, alcançando a ordem perfeita no classicismo e se encerrando na senectude, no romantismo.

Todavia, foi o espanhol Eugênio D’Ors (1881-1954), o checo Max Dvorák (1874-1921) e o holandês Leo Balet (1878 - 1965) que intentaram colocar o conceito de barroco a partir do interior da Arte. D’Ors encontrou, baseando-se nos estudos de Wölfflin e nos ciclos culturais de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), vinte e dois momentos, ao longo da história da Arte, susceptíveis de serem qualificados de barrocos. “Não obstante isso, tal como Focillon, insistiu em considerá-los capítulos finais de diferentes evoluções.”⁸¹

Tanto essas, quanto outras versões da origem do vocábulo Barroco são importantes, mas o certo é que esse vocábulo se popularizou a partir do século XVIII, através do francês *baroque*, significando irregularidade, extravagância e bizarria.

Atualmente, entende-se Barroco como um estilo que, no decorrer do século XVII e parte do XVIII, apareceu definido em si mesmo (nem oposto ao Renascimento, nem derivado dele) e com uma linguagem própria e complexa, que proporciona várias soluções estéticas e formais, ao apresentar, concomitantemente, uma visão contraditória e unitária, fruto daquilo que se denomina espírito de época.

De qualquer modo, embora sejam diversas e diferentes as correntes de pensamento, teorias e significados possíveis de se encontrar, importa ao presente trabalho saber que Barroco: vincula-se diretamente a acontecimentos históricos, religiosos, econômicos, sociais e a mentalidades que condicionam, e sempre condicionaram as atividades dos artistas, considerados, de grande significação para a história da humanidade.

A colonização das Américas e a expansão mercantilista ocorreram em momento simultâneo com a Contrarreforma e o Absolutismo político, por isso esses acontecimentos conflituosos e paradoxais traçam as principais coordenadas do quadro histórico, no qual se insere o Barroco. Em vista disso, o Barroco apresenta as seguintes características: movimento, ânsia de novidade, amor ao infinito, contrastes

⁸⁰ *Ibidem*, 1983, p. 12. Cf. FOCILLON, Henri. *A vida das forma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p.107

⁸¹ MELLO, S. de. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 9.

dramáticos, cenas fantasiosas e de grande teatralidade, tratamento ilusionista. Da mesma forma, o estilo barroco é marcado pelo jogo de aparências, pelos reflexos, pelo cerimonial, pelas festas dramáticas, pelo calendário litúrgico, pelo santoral, pelas datas cívico-religiosas e pelo fausto, num todo, harmonioso e envolvente, objetivando a educação moral e cívica, assim como a expansão da fé católica.

Tudo apelava aos sentidos e à imaginação, procurando cativar, convencer. A estética barroca, criada na Europa e difundida em Portugal, foi transmitida ao Brasil, onde floresceu no século XVII. Aqui começou a transformar-se, alterar-se, até que se americanizou, levando adiante algumas características da matriz portuguesa, como os contrastes, o gosto pelo espetáculo trágico, a familiaridade com o divino, a exuberância, a sensualidade e a exaltação da sensibilidade das formas. O Barroco difere de região para região, no tempo e espaço, situações climáticas, geográficas, históricas, materiais e técnicas. Assim, ele apareceu e se desenvolveu em variados campos, como, por exemplo, na arquitetura, nas artes visuais, na música e na literatura.

Tomou de mão dupla a comunicação entre o sacro e o profano e ampliou sua ação ao contato com o popular e o erudito, como afirmação cultural de uma colônia subjugada pela metrópole portuguesa, utilizando o excedente da produção canvieira, no Nordeste, e o da produção aurífera, no Sudeste e no Centro-Oeste.

Na Europa, nos primórdios do século XVIII, principalmente na França, surgiu uma das últimas manifestações do estilo Barroco, o estilo Regência, que começou a se afirmar na corte de Luís XIV (1643-1715). Este se caracterizou por certa vitalidade intelectual, leveza equilibrada e delicadeza das formas da natureza, flora e fauna, entre as quais aparecem chicórias, rosas, palmas, asas de morcegos e dragões. A expressão maior será a curva, contracurva, arabescos, espirais e entrelaçados e as cartelas aparecem como cercadura em forma de concha ondulada.

O estilo atingiu seu apogeu entre 1730 e 1750, no reinado de Luís XV (1730-1760), período de prosperidade e espiritualidade na França. Procurou atender aos interessados por conforto e objetos de adorno com *rocailles* (rocalhas). *Rocaille* é um termo francês que significa “cascalheira”, lugar onde se junta cascalho. Ele foi usado com sentido depreciativo pelos decoradores dos séculos XVII e XVIII, para designar falsos rochedos, revestidos de conchas, que compunham chafarizes e grutas

ao ar livre. Mais tarde, quando esse estilo se internacionalizou, recebeu a designação de estilo Rococó.

O estilo Rococó caracteriza-se pela graça, elegância, requinte, alegria, mas também pelo bizarro, fantástico, exótico, pitoresco, afetado, exuberante.⁸² Na ornamentação utiliza conchas e folhagens, fitas com curvas sinuosas, linhas serpentinadas, que possuem a propriedade de sugerir um prolongamento de cada uma de suas ondulações, pelo emprego da linha curva, em C ou em S, da *rocaille*. Vale-se de temas exóticos, de motivos inspirados na natureza, elementos fitozoomorfos, elementos fragmentados, ondulantes, assimétricos, e da união entre formas naturalistas e formas artificiais.

A pintura e as festas galantes entraram no rigor da moda, testemunhando uma transformação peculiar da arte e do gosto, agora com tendência mais ligeira, sensual, menos pesada e severa, conforme as telas dos pintores François Boucher (1703-1770) e Jean Honoré Fragonard (1732-1806).⁸³ Paralelamente, a renovação dos temas colocou em primeiro plano os amores dos deuses e cenas de festas galantes. Instaurou-se um repertório bucólico e campestre, recorrendo também aos temas exóticos, às comédias e a temas de ópera.

Na arte do XVIII, o exotismo está por toda parte, a começar pela cópia de modelos orientais, propiciada pelo comércio com o Oriente, por intermédio da Companhia Holandesa das Índias Orientais e outras. Esse comércio teve como resultado a importação de obras de arte em laca chinesa e japonesa. Essas obras foram apreciadas e tão admiradas, que os artesãos europeus passaram a usar laca, principalmente, em móveis de acabamento acharoadado, imitando laca, como observou Leite:

O gosto pelos objetos da arte oriental, especialmente os chineses, importados para a Europa entre 1650 e 1750, deu origem, na arquitetura e artes decorativas francesas e europeias à voga de sua imitação, que se prolongou pelo século XVIII.⁸⁴

82 CONTI, F. *Como reconhecer a arte rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. p. 3.

83 RIBEIRO, C. F. Do Renascimento ao Barroco. In: *Era do barroco*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. p. 16.

84 LEITE, J. R. T. *A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. p. 61.

O gosto pela *chinoiserie* continuou até o século XVIII, sobretudo na França, Alemanha, Holanda e Portugal, locais onde se difundiu a moda de decorar os chamados *móveis de conter* com painéis de laca oriental.

Alguns autores procuraram fazer distinção entre os dois estilos que se sucederam ou que, às vezes, coexistiram num mesmo tempo, numa mesma obra e num mesmo país. Enquanto o Barroco revela o imponente, o sublime, o palaciano, o eloquente, o Rococó revela o agradável, o requintado, o desenvolvido, o sutilmente sensual.

As primeiras manifestações do Barroco mineiro são do início dos anos Setecentos até o fim do século. Após esse período, assistiu-se à evolução de um estilo artístico que foi tornando-se cada vez mais típico, ao preservar suas características originais. Suas mutações dependeram sempre das transformações da vida religiosa. E suas melhores manifestações encontram-se, por exemplo, na Igreja de Nossa Senhora do Ó, de Sabará; no cadeiral da Sé ou Catedral de Nossa Senhora da Assunção, de Mariana; na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Catas Altas, e na Igreja Senhora Sant'Ana, de Cocais.

Dessa forma, tanto o Barroco, nascido do entrecruzamento de duas correntes de pensamento: a aristotélica e a platônica, e da bipolaridade Reforma e Contrarreforma, quanto o Rococó tornaram-se uma das mais significativas etapas da civilização do Ciclo do Ouro, passíveis de reinterpretação e revalorização.

2.3.1. Artes visuais: escultura e imaginária devocional

Nos anos setecentos, diferentemente do que ocorreu em outras regiões, a arte mineira, devido ao rápido povoamento e, conseqüente, urbanização dos núcleos mineradores, exigiu enorme demanda de diversos segmentos de profissionais, principalmente, no setor de serviços. Assim, grande número de artesãos ou artífices migrou para a região, pelo fascínio instigado pelo ouro e pedras preciosas, muito contribuindo para o desenvolvimento e o embelezamento dos edifícios religiosos e

civis. Cabia a eles, inclusive, a execução da ornamentação das inúmeras festas realizadas na região, o que lhes favoreceu na especialização profissional.

Provavelmente, muitos dos mestres de ofícios que imigraram para as regiões mineradoras, faziam parte de corporações de ofícios mecânicos com tradição medieval, que era mantida no desempenho das profissões. Ao mesmo tempo, é possível que também aceitassem, sem fazer restrição, as obrigações que lhes impunham os poderes eclesiásticos e as administrações públicas da Capitania, através dos Senados das Câmaras. Essas corporações, que tinham um santo ou uma santa como protetor de seu ofício, no dia dedicado a esse ou a essa, realizavam festas com missas, novenas e procissões em sua honra, animadas com atividades musicais.

Em Ouro Preto, os artesãos, que pertenciam à Irmandade de São José dos Bem-casados ou dos Homens Pardos, tinham, muitas vezes, duas ocupações. Alguns eram músicos e artesãos, outros eram militares e artesãos, sendo que o número de militares era bastante significativo. Segundo um levantamento, realizado por M. A. Ribeiro (1990), que levou em consideração a condição sócio-profissional dos integrantes dessa irmandade, foi constatado a existência de seis artesãos músicos, sessenta e sete músicos, dezesseis músicos militares e um padre músico.⁸⁵

Nessa conjuntura havia também algumas variantes que diferenciavam a sociedade mineradora em suas relações sociais e de poder. Como já foi dito, as ordens religiosas regulares estavam proibidas de se instalar na região, surgindo, daí, o fortalecimento das associações religiosas leigas e das corporações de ofícios e a consequente rivalidade entre aquelas. Esse fato, como sublinhou Machado (1978) provocou, em Vila Rica do Ouro Preto e em Mariana, a construção de igrejas cada vez maiores, mais ricas e mais bem decoradas, erigidas nas colinas mais altas dessas cidades.⁸⁶

Do primeiro momento até meados do século XVIII, surgiram nomes como o de Manuel Francisco Lisboa, seu irmão Francisco Pombal, Francisco Xavier de Brito, João Gomes Batista. Todos esses artistas portugueses que adotavam o estilo Barroco da metrópole ou ibero-europeu. No domínio da pintura, destacaram-se

⁸⁵ RIBEIRO, M. A. A Igreja de São José. *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Secretária da Cultura/PR; Patrimônio Cultural/IBPC, p. 77, 1990.

⁸⁶ MACHADO, L. G. *Barroco mineiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 377.

Antônio Caldas (ativo de 1745 em diante), Manuel Rabelo de Souza (ativo de 1750 em diante) e João de Carvalhais (ativo de 1768 em diante).⁸⁷

A partir da segunda metade desse século, acompanhando o desenvolvimento econômico da região de Vila Rica e Mariana, a pintura colonial mineira acabou por se tornar um patrimônio dos mais originais da arte brasileira, por também ser um elemento essencial, muito enriquecedor, dos trabalhos de arquitetos, escultores, entalhadores, douradores, marceneiros e outros artistas que construíram e decoraram igrejas e capelas barrocas.

No que diz respeito à imaginária e à escultura religiosa, copiadas ou recopiadas, essas também acompanham as variações de estilo, de gosto e moda de cada época. Aqui, elas foram estudadas, principalmente, a partir do artigo *Evolução da imaginária no Brasil*, de O. S. Fernandes⁸⁸, de *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*⁸⁹, obra de Germain Bazin (?), e de dois textos de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira: *Escultura colonial brasileira e A imagem religiosa no Brasil*.⁹⁰

A imagem de um santo representa a presença do próprio santo, do sagrado, do intermediário entre Deus e os homens nas circunstâncias mais variadas. Assim, a imagem contribuía muito para a propagação da fé cristã, ao estimular o culto religioso, durante a formação da sociedade mineradora.

A diversidade de santos cultuados e invocados reflete a religiosidade dessa época, em que a religião dominava todos os sentidos e a prática da vida humana. São representações que servem tanto às ideologias no poder, como à própria sociedade, pois conferem um valor e uma significação ideal, especialmente, de caráter religioso e político.

Fazendo eco à imaginária da Península Ibérica dos séculos XVI e XVII, atendendo ao ideário contrarreformista e cumprindo um programa iconográfico, aqui,

⁸⁷ ANDRADE, R. M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, p. 16, 1978.; Cf. _____. Rodrigo e seus tempos. *Publicação do Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró Memória, n. 37, p.182-207, 1986.

⁸⁸ FERNANDES, O. S. Evolução da imaginária no Brasil. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte: ano 3, n. 10, 1999.

⁸⁹ BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Trad. Marisa Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.

⁹⁰ OLIVEIRA, M. A. R. de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Barroco 13*, Belo Horizonte: UFMG, p. 7-32, 1984-1985.; Cf. _____. A imagem religiosa no Brasil. In: *Mostra do redescobrimento-arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

na então Colônia, o culto à Virgem, a Cristo e aos santos ocupou lugar de destaque na difusão do fervor junto ao povo. Em vista disso, primeiro surgiram as imagens devocionais para os oratórios domésticos e, em seguida, para os nichos dos retábulos das igrejas, capelas e espaços públicos. Tais imagens trazidas como santo de devoção do colonizador ou do aventureiro, importadas ou nacionais, de inspiração erudita ou popular, policromadas ou ao natural, com autoria ou anônimas, provavelmente, foram os oragos das primitivas capelas. Depois, os santos e as santas de devoção das associações religiosas leigas de brancos, negros, mulatos ou pardos; eruditas ou populares, com o passar do tempo, também foram ganhando progressivamente importância.

A importação de imagens, intensificada com o comércio europeu de objetos artísticos, propiciou a introdução, na escultura brasileira e, por conseguinte, na mineira, de uma linguagem diferente no tratamento dos volumes, na execução do planejamento, no dramatismo ou em certa exuberância de gestos e atitudes, nas preocupações realistas.

Da religião humanizada, as imagens recuperaram, mediante a criação de uma arte realista, mais orientada à sensibilidade que à razão, as atitudes e os gestos. Todas ostentam atributos, relacionados com fatos da biografia dos santos ou com significados convencionais, históricos ou lendários que, como complementos iconográficos da figuração, auxiliam o estímulo ao culto e a conservação da lembrança daqueles que se esforçaram para atingir a perfeição cristã.

Os santos, principalmente, São Francisco de Assis e Santa Cecília, em atitude de êxtase, a alma embevecida de amor divino, expressam teatralmente esse misticismo, evidenciando o desejo do artista de comover, de abalar os sentidos, bem ao gosto do espírito Barroco. O essencial era transmitir o estado de êxtase, dar expressividade a sentimentos de dor e enlevo. Por isso, os artistas, através de técnica, de material adequado e de expressões faciais e gestuais expressivas, traduziram plasticamente a beleza e os sentimentos espirituais daqueles que, por suas virtudes, ganharam o reino do céu. Nesse período, dentre tantos, destacaram-se no campo da escultura: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814); Francisco Vieira Servas (1720-1811), e Manuel Francisco de Araújo (?-1799), com uma importante

produção que reproduz de forma clara e objetiva a realidade circundante, deixando entrever o pensamento dominante.

Assim, tornou-se evidente que a arte, ora, em sua opulência, representava a ostentação, a pompa do poder e a glória divina, exprimindo o absolutismo e a Contrarreforma, através de suas manifestações barrocas, realizadas por artesãos e artífices transplantados da Metrópole ou da Europa através dela; ora, com suas manifestações mais regionais, expressava na forma criativa e na singela beleza de sua composição, uma arte renovada, que exprimia a fé do povo. Essas duas criações manifestam dois momentos de dois estilos marcantes, o Barroco, da Metrópole, e o Rococó, da Minas Gerais colonial. Naquele momento e naquele contexto, tudo contribuiu para o florescimento das manifestações histórico-artísticas, do chamado Barroco Mineiro, que tem um estilo *sui generis*, manifestado através de uma linguagem plena de contradições e interpretações que é preciso captar e entender. “A obra de arte seria, pois, um instrumento comum de comunicação que haveria de permitir a leitura de todas as mensagens culturais”⁹¹, como bem afirma Washington Albino, em *Minas do ouro e do barroco: as raízes históricas da cultura mineira*.

Num contexto em que prevalecia o interesse econômico, manifesto na exploração da maioria por uma minoria investida de poder; no desinteresse pela preservação do meio ambiente e social; no desprezo pelas manifestações culturais indígenas e africanas, nada favorecia o florescimento de variada expressão artística. Contudo, mesmo diante de condições tão adversas, o talento e a persistência dos artistas, apoiados pelo poder espiritual ou pelo poder temporal, que se engrandeciam e se envaideciam ao proporcionar espetáculos artísticos e erigir prédios e monumentos em pleno interior do país, abriram espaço para que as artes florescessem, especialmente, a música, a arquitetura, a escultura, a literatura e o artesanato em madeira e pedra.

Em síntese, esse acervo resultante da exploração aurífera, por sua riqueza e originalidade, determinou o espírito da época, e vem instigando, ao longo dos anos, pesquisadores de Arte e História, como bem mostra este presente trabalho. Seu estudo contribui, não só, para o conhecimento da iconografia musical, mas também, da História de Minas no panorama artístico do Ciclo do Ouro. Portanto, há um longo

⁹¹ALBINO, Washington. *Minas do ouro e do barroco: as raízes históricas da cultura mineira*. Belo Horizonte: Barlavento Grupo Editorial, 1999. 248p.

caminho a se percorrer na identificação da autoria tanto da produção pictórica, como da escultórica existentes. O que torna necessária a ampliação do campo de pesquisas históricas nessas áreas, para se fazer conhecer os artistas ou artífices que ainda estão no anonimato, procurando contextualizar objetivamente a atuação desse conjunto de homens e mulheres que se dedicaram às artes e aos ofícios mecânicos na sociedade mineradora colonial, com ressaltou Caio César Boschi (1988), no capítulo O tema e uma abordagem, do livro *O barroco mineiro: artes e trabalho*.⁹²

2.3.2. Música colonial barroca

Durante o século XVI, o Brasil passou por consideráveis transformações políticas e sociais, como a instituição de um Governo Geral, em 1549, que ficou sediado em Salvador. Foi ao longo desse século que chegaram os primeiros negros para as fazendas açucareiras; e, tão logo, os portugueses se fixaram, as missões religiosas desembarcaram com propósito catequético.

No plano jesuítico de catequese católica, as artes ocupavam um lugar de considerável importância. Entre elas se destacavam a arquitetura, a pintura, a escultura, o teatro e a música. Com as artes, os jesuítas atraíam todos para o catolicismo, explorando a dramaticidade e a piedade e, “com a música e harmonia de vozes se atreviam a trazer a si todos os gentios da América”⁹³, como bem disse padre Antônio Vieira (1608-1697). A catequese pela música foi uma experiência iniciada na Bahia, que logo se estendeu até o Sul e a todos os centros missionários jesuíticos. Já em 1553, padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) dava notícias dos exercícios realizados por meninos que aprendiam a ler, escrever, cantar e tocar flauta. Tempos depois, padre Luís Figueira (1574/75-1608) falou da natural inclinação dos mestiços e índios para a música, que aprendiam a ler e a cantar cantos de origem europeia corretamente. Muitos foram os religiosos, dedicados ao ensino da música, que vieram residir no Brasil, trazendo uma experiência musical que foi transmitida aos

⁹² BOSCHI, C. C. O tema e uma abordagem. In: _____. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 8.

⁹³ SERAFIN, L. S. J. *As artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: (1549-1560)* Lisboa: Broteira, 1953. apud BARBOSA, op. cit., p. 22.

primeiros brasileiros.⁹⁴ Os vestígios que nos restam são os depoimentos e as tribunas dos músicos no espaço das naves das igrejas daquela época.

A tribuna dos músicos ficava situada acima da entrada e só se abria para a nave. Essa tribuna sempre esteve equipada com estantes para música, fixadas na estrutura de madeira de sustentação do piso. O coro, como é chamado esse balcão, testemunha a atividade das orquestras e dos corais no passado mais remoto da história brasileira.

Na região do Ciclo do Ouro a organização da vida musical, assim como a profissionalização do músico se desenvolveram, paralelamente, à formação das vilas. Os documentos musicais mais antigos encontrados, até o momento, datam da primeira metade do século XVIII e coincidem, em grande parte, com a fase inicial e com o apogeu do Ciclo do Ouro, quando se multiplicaram as vilas do interior, muitas vezes mais ricas e dotadas de melhor estrutura urbana, do que muitas das vilas e cidades litorâneas dos séculos XVII e XVIII.

Ainda que os arquivos civis e religiosos não estejam totalmente explorados, já foram recolhidos dados que comprovam a existência de prática musical remunerada nos primórdios do século XVIII. Salomão de Vasconcellos cita, em *Como nasceu Ouro Preto: sua formação cadastral desde 1712*⁹⁵, um documento de 1715, pertencente do Arquivo Público Mineiro, referente ao pagamento, 12 oitavas de ouro ao violeiro João Rodrigues dos Santos. O Livro de Receita e Despesas, da Irmandade de São Miguel e Almas, de Prados, registra pagamento à *musica*, em 1716, sem especificar obras, autores ou intérpretes. O relato da visita do governador da Capitania a São João del-Rei, em 1717, dá maiores detalhes sobre a música que o acompanhou da entrada da vila à matriz, especificando que essa era regida pelo mestre Antônio do Carmo, o mesmo que foi contratado pelo Senado da Câmara, em 1728, para fazer *boa música com dois coros* nas festividades da cidade. Um documento de 1724, da diocese do Rio de Janeiro (à qual pertenciam as Minas Gerais), diz que a música, em Vila Rica, incluía as quatro vozes do quarteto, dois violinos, duas violas, duas trompas e um baixo instrumental. O Livro de Receita e

⁹⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁵ VASCONCELLOS, Salomão de. *Como nasceu Ouro Preto: sua formação cadastral desde 1712*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 12, pp. 171-232, 1955.; Cf. NEVES, J. M. *Música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE. 1997. p. 12.

Despesas da igreja Matriz de São José del-Rei (hoje Tiradentes) registra, igualmente, pagamentos realizados, citando inclusive os nomes de quem *fez o compasso*, por exemplo: os regentes Julião, em 1740 e 1741, e Paulo Roiz de Souza, em 1742 e 1743. Em 1748, quando foi instalada em Mariana a primeira diocese mineira, o bispo Dom Frei Manuel da Cruz nomeou os primeiros membros do cabido, inclusive, o mestre-de-capela padre Gregório dos Reis de Melo, o organista padre Manoel da Costa Dantas e o *chanfre* padre Alexandre Nunes Cardoso. Nessa mesma ocasião, Manoel do Nascimento Costa foi nomeado mestre-de-capela da matriz do Serro. Esses poucos exemplos, tomados de grande quantidade de dados conhecidos, são suficientes para demonstrar que a vida musical religiosa da Capitania das Minas se estruturou desde o nascimento das vilas.⁹⁶

Por outro lado, é desconhecida, até agora, a formação dos músicos e compositores, e só levando-se hipóteses é possível tomar algum conhecimento desse fato importante da História da Arte Mineira. É provável que os compositores do início do século XVIII fossem padres ou artesãos de origem portuguesa. Foram decisivas para a música da região, a criação do bispado de Mariana e a instalação, na mesma vila, do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, no início dos *descaminhos do ouro*. Ali, os seminaristas adquiriam conhecimentos elementares (ler, escrever e contar), o domínio do latim, assim como o estudo introdutório de música religiosa. Certamente os melhores músicos mineiros passaram por esse seminário, sendo que a maioria deles sem pretender uma formação sacerdotal. Alguns se tornaram padres, como João de Deus Castro Lobo (179?-1832), outros se ligaram aos Dragões, como o Capitão Manuel Dias de Oliveira (17?-1808).⁹⁷

Admitindo-se que alguns compositores não tenham sido seminaristas, nem tenham tido uma iniciação para a complexa liturgia católica e para o estudo do latim, foram, certamente, assessorados por padres que tinham esses conhecimentos, dado a propriedade e qualidade do texto em latim usado nas músicas, assim como o tratamento dado às cerimônias, obedecendo às recomendações tridentinas.

Os reflexos do ensino de música no seminário de Mariana só começaram a ser percebidos por volta de 1770. Nessa década e nas que se seguiram, a música mineira atingiu sua máxima expressividade. Ao se considerar o exemplo de José

⁹⁶ NEVES, *loc. cit.*, p.12.

⁹⁷ BARBOSA, *op. cit.*, p. 23.

Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, vê-se que, em suas obras do período da maturidade, produzidas por volta dos anos oitenta, uma grande preocupação com a sintaxe do texto latino. É tal a propriedade com que explorou a acentuação do texto na frase musical, que permite levantar a hipótese de que o compositor era um ex-seminarista de Mariana. Se não foi assim, Emerico seria um daqueles compositores *assessorados* por padres.⁹⁸

Com relação à música erudita profana setecentista, quase tudo, que se sabe, provém de contratos relativos a festejos e de relatos de viajantes. Há referências a saraus, nos quais se executava música de câmara vocal e instrumental. Há descrições de festas de rua com seus bailes e serenatas, como há contratos relativos a óperas, principalmente, por ocasião de celebrações da família real (óperas que certamente alternavam diálogos falados e cenas cantadas. Temos apenas notícia das óperas-mágicas *Encantos de Medéia* e *Anfitrião ou Jupitere Alemena*, compostas por Antônio José da Silva, o Judeu, bem como das comédias *Chiquinha*, *Pelo Amor de Deus* e *Porfiar amando*⁹⁹, das quais são conhecidas duas versões: uma com música de Antônio Teixeira, conservada no Palácio Ducal, de Vila Viçosa, e outra de compositor anônimo, guardada no acervo da Banda Phenix, de Pirenópolis.¹⁰⁰ O *Triunfo Eucarístico* faz várias menções à música executada na rua e na igreja. O *Parnasso Obsequioso*, do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, de 1768, é caracterizado como “drama para se recitar com música”¹⁰¹, o que sugere uma realização operística. A ausência de nomes de compositores nas referências a óperas reflete o costume da época: o autor da ópera era o dramaturgo ou o comediógrafo, com o qual o compositor apenas colaborava.

Os compositores buscavam manter-se, constantemente, informados sobre o que acontecia no mundo da música europeia, esforçavam-se em levar a seus contemporâneos o que estava acontecendo lá. A cultura da Metrópole impunha-se, era o modelo a ser seguido como um todo e os compositores não ficaram à margem dessas influências. Importa lembrar que a música de coro e orquestra, que se

⁹⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁹⁹ ÁVILA, A. *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto; Museu da Prata; Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, 1978. p. 11.

¹⁰⁰ NEVES, *loc. cit.*, p.12.

¹⁰¹ PERUCCI, Suely. Glauceste Satúrnio e Daliso na Arcádia ultramarina: o elogio como formalização do compromisso. *Oficina do Inconfidente: Revista do trabalho*, Ouro Preto, Museu da Inconfidência, ano 2, n. 1, p. 117, 2001.

desenvolveu em Minas, durante o século XVIII, destinava-se, predominantemente, ao culto.

A proibição de estabelecimento da imprensa e de importação de livros (exceto: cartilhas, tabuadas e catecismos) faria com que a circulação de produção musical ocorresse unicamente através de cópias manuscritas. Se, por um lado, inexistiam bibliotecas públicas e edições locais, presentes na América espanhola desde fins do século XVI, por outro, a Coroa não tinha como controlar e censurar as cópias que circulavam. Isso talvez explique a modernidade técnica e estilística dos compositores e a existência de pendências *a posteriori* a propósito de obras compostas. Há diversos casos de solicitação de bispos à Coroa para que fossem proibidas obras consideradas indecentes, “tanto na letra como na solfa por serem quase todos os músicos homens pardos ordinariamente viciosos”¹⁰², e festividades consideradas mais pagãs do que católicas.

Em razão de sua própria estrutura e da limitação do espaço, poucos estudos históricos mais recentes, como os de Bruno Kiefer e Vosco Maniz, abordam a música colonial de modo, excessivamente, rápido e, por isso, superficial. Restam os estudos musicológicos mais específicos, publicados em forma de artigos ou de livros, tratando de aspectos particulares da prática musical, mas que têm circulação muito limitada. Merece destaque os trabalhos dos musicólogos de Gérard Béhague (1971), Francisco Curt Lange (1983), Cleofe Persom de Mattos (1979) e Régis Duprat (2001), dentre outros.¹⁰³

Francisco Curt Lange ocupa lugar muito especial no panorama da musicologia histórica brasileira, particularmente no que se refere ao estudo da música colonial mineira. De fato, foi ele quem revelou ao Brasil uma das facetas de sua cultura. Quando iniciou as buscas, na década de 1940, baseado na certeza de que a riqueza arquitetônica do Barroco Mineiro deveria ter sua contrapartida musical, e, na década de 1950, quando fez executar algumas das peças por ele restauradas, a música colonial brasileira continuava quase totalmente desconhecida dos especialistas (intérpretes, professores, críticos, historiadores) e do público das grandes cidades.

¹⁰² NEVES, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 9.

Ele lutou pelo destaque que os mestres mineiros mereciam no panorama das criações artísticas dos setecentos, buscou e reuniu enorme quantidade de dados históricos fundamentais, realizou a partituração e a revisão de dezenas de obras. Além disso, ele começou a mostrar o produto de seu trabalho musicológico ininterrupto através de concertos, discos, edições de partituras e estudos musicológicos.

Como nas artes visuais, os nomes expressivos da música mineira apareceram, principalmente, a partir da segunda metade do século. Período em que as vilas atingiram a sua máxima densidade populacional e as associações religiosas mostraram-se mais ativas, com um vigor que se estendeu até o início do século dezenove, quando as transformações políticas, geradas pela independência, afetaram o processo cultural da região mineira e de todo o país.

Quando, após a abertura dos portos, em 1810, nova leva humana pôde atingir a região do ouro e do diamante, a Capitania das Minas Gerais já se encontrava em franco declínio econômico e, conseqüentemente, suas manifestações artísticas em vias de empobrecimento. Se, apesar disso, homens inteligentes, como os naturalistas alemães J. B. von Spix e Karl Friedrich Philipp von Martius (1981)¹⁰⁴, assim como o viajante e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1975)¹⁰⁵, ainda que com uma formação europeia, sempre disposta à comparação, deixaram frases extremamente lisonjeiras sobre a atividade musical daquele período, compreende-se que elas, realmente, ocorreram em Minas.

Prova cabal disso, deu o musicólogo alemão Curt Lange, tempos depois, nas décadas de 1940 e 1950, após uma árdua pesquisa, ao revelar aos próprios brasileiros estes dois fatores predominantes na determinação do que hoje se convencionou chamar de milagre:

1º Os recursos econômicos fulgurantes, com sua indispensável, ainda que breve, estabilização, condição *sine qua non* para o surgimento, primeiro, de uma cultura híbrida, e depois legítima;

2º O mulatismo, importante numericamente e como força potencial, negação da Teoria da Desigualdade das Raças Humanas, instituída e divulgada pelo conde de Gobineau para a infelicidade futura do Velho Mundo.¹⁰⁶

¹⁰⁴ SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer, Belo Horizonte: Itatiaia; 1981, 3v.

¹⁰⁵ SAINT-HILAIRE. *A Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1975.

¹⁰⁶ LANGE, 1977, p. 126.

Desse modo, a presença marcante do mulato e os fatores políticos e econômicos contribuíram para a formação da sociedade e da cultura na região em estudo.

PARTE II

PROGRAMA ICONOGRÁFICO-MUSICAL DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO BARROCO MINEIRO

3. O UNIVERSO ICÔNICO-MUSICAL DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS BARROCAS EM OURO PRETO, MARIANA E DISTRITOS: CONHECIMENTO E REFLEXÃO

*O homem que não possui a música em si mesmo,
Aquele a quem não emociona a suave harmonia dos sons,
Está maduro para traição, o roubo, a perfídia.
Sua inteligência é morna como a noite,
Suas aspirações sombrias como Erebo.
Desconfia de tal homem? Escuta a música.
Shakespeare¹⁰⁷*

A música foi sempre fonte de inspiração para os artistas, que a apresentam sob a forma dos mais variados temas, materiais e técnicas, no tempo e no espaço. E o Barroco, para obtenção de um efeito único e coletivo, pretendeu a interação das diversas artes. Em meio a essa situação, a importância assumida pela música, não

¹⁰⁷ KANDINSKY, V. *Do espírito na arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 69.

pode ser esquecida, seja para associá-la às artes arquitetônicas, pictóricas, escultóricas ou decorativas, seja para reanimar a intenção de harmonia entre as várias expressões de arte, ou para revelar seu verdadeiro caráter e descobrir em sua complexidade, essa expressão plástica.

No contexto iconográfico, as representações dos instrumentais, das partituras e das notações musicais, deste trabalho, estão baseadas em referências que adquirem significados que ultrapassam o domínio musical e podem fornecer fonte histórica, imagens sociológicas ou simbólicas de um sistema ideológico, assim como podem fazer refletir sobre a dimensão criativa e a vida cultural da época, além de sistematizar a evolução das ideias. Como bem disse Roger Bastide, em *A ação da arte sobre a sociedade*:

A arte modifica a sensibilidade do homem cria-lhe uma certa concepção do mundo determinando-lhe um certo comportamento, petrifica sua alma. É essa alma, uma vez transformada nas suas profundezas, vai impor ao exterior um estilo de vida, uma estetização do meio físico e social no qual vive.¹⁰⁸

Na sociedade colonial, a arte se manifestou principalmente nas igrejas, imposta pelo colonizador português, que objetivava a propagação da fé cristã, de forma sedutora e persuasiva, através da ilustração de temas devocionais. Em vista disso, surgiu um sem número de temas dignos dos mais profundos estudos. Mesmo assim, ao contrário da arquitetura, que tem sido tratada de maneira preponderante, as representações iconográfico-musicais, até o momento, não receberam um estudo iconográfico-iconológico das representações visuais setecentistas presentes em imagens religiosas de culto ou devoção na região em questão. Assim sendo, essas produções também oferecem um vasto campo de exploração, tendo em vista o reconhecimento dos caminhos que a estética barroca trilhou, uma vez que as práticas musicais refletem também a efervescência cultural do momento.

Sob tal perspectiva, para se penetrar nesse campo ícono-visual, torna-se necessário o estudo, a análise e a interpretação de cada elemento do repertório selecionado, levando-se em consideração que as obras, traduzidas em imagem, estão impregnadas de um conjunto-programa iconográfico de caráter universal, denso de

¹⁰⁸ BASTIDE, R. *A arte e a sociedade*. Trad. Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Nacional, 1979. p. 195.

espiritualidade religiosa, usado por diferentes civilizações artísticas e em amplos contextos, como instrumento para se chegar à mensagem religiosa ou profana.

É preciso refletir sobre o papel que essas representações visuais desempenharam na sociedade mineira colonial, como testemunho do grande desenvolvimento das técnicas artísticas e dos caminhos trilhados pela estética Barroco-rococó na região, para se descobrir novas facetas que enriqueçam a capacidade de apreensão estética da vida; resgatar as especificidades e o percurso histórico da musicalidade que agrada, ensina e persuade, e elucidar o significado da utilização das representações instrumentais e vocais, ou seja, mostrar uma nova visão da arte mineira, em particular, e da brasileira, em geral.

O tema desta pesquisa, representações iconográfico-musicais em esculturas e imaginárias religiosas, revela a preocupação de se dar ênfase à teatralidade, à persuasão e à gestualidade, como meio ideal de se fazer chegar ao fiel ou ao expectador da crescente população dos arraiais, vilas e cidades mineradoras um ensinamento moral e religioso. Pois, “As obras de arte não são puros símbolos, mas verdadeiros objetos necessários à vida dos grupos sociais e temos o direito de buscar através deles testemunhos sobre os reflexos e as estruturas mentais do passado, assim como do presente.”¹⁰⁹

3.1. Escultura e imaginária religiosas

Denomina-se escultura de vulto redondo ou perfeito ou ainda de talha completa o processo de execução de figura em três dimensões (largura, altura e profundidade), em que o volume corresponde, pelo menos, a três quartos do volume real de um corpo, sendo que essa pode ser realizada, na totalidade, sob oito pontos de vista ou apenas em três de seus aspectos (anterior, lateral e posterior). A obra é toda envolvida pelo espaço e a figura aparece na totalidade de seu conjunto e, em relevo, presa a uma superfície de fundo, da qual se sobressai e na qual foi diretamente executada, podendo ser classificada como alto-relevo, quando a figura emerge dois

¹⁰⁹ FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 2.

terços, e, como baixo relevo, quando emerge menos de dois terços, com materiais sólidos.

A escultura é um objeto tridimensional que ocupa um espaço. Ela é apreendida pelos sentidos que captam o volume e o peso, além da aparência visual em profundidade; enquanto a pintura proporciona uma ilusão espacial bidimensional. Assim sendo, a escultura, para ser percebida, exige não só o sentido da visão, mas também o do tato, o que a distingue da pintura, que atrai apenas a atenção da vista.

A apreciação da escultura é complexa, devido a seu caráter tridimensional, pois não pode ser percebida de um só golpe de vista, sendo necessário apalpá-la, tocá-la ou manejá-la. Por ter múltiplos pontos de vista, ela deve ser percebida sob muitos ângulos, em torno do vulto redondo, para que seja possível captar, em toda a sua plenitude, detalhes que de outra forma estariam ocultos. Tendo em vista essa perspectiva, o escultor francês Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) observou que “Se o escultor resolveu a contento uma das vistas de sua obra, ele realizou apenas uma parte de seu trabalho, pois tem tantos pontos de vistas quantos são os pontos que existem no espaço que o circunda.”¹¹⁰

Contudo, a proibição de se tocar as obras de arte impossibilita a atividade sensorial tátil. O tato se vê, então, obrigado e induzido, com certa frequência, a delegar sua função à visão, que pode mirar como se tocasse ou acariciasse os objetos. Nesse caso, a vista desempenha as funções estéticas do tato, isto é, converte-se num tato à distância. Por isso, alguns museus, às vezes, na tentativa de suprir a impossibilidade do toque, apresentam esculturas instaladas sobre plataformas giratórias, para que o observador possa apreciá-las sob todos os ângulos e perceber as relações e os movimentos que unem todas suas partes.¹¹¹ A possibilidade de múltiplos pontos de vista em torno dela é, geralmente, eliminada em estátuas pensadas para nichos, porque essas, muitas vezes, não são trabalhadas na parte posterior.

A imagem esculpida não é silenciosa, sua forma plástica corresponde a precisa exaltação, cujo prazer, consiste em uma apaixonante análise de suas técnicas e manifestações visuais que apresentam força expressiva. Por ser uma expressão artística tridimensional, ela é sempre mais apropriada para representar algo,

¹¹⁰ WITTKOWER, R. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 214.

¹¹¹ GUALIX, G. M. B.; LARENTE, J. F. E.; ZAMARO, I. A. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Istmo, 1984. p. 158.

especialmente, a escultura policromada que se aproxima mais do realismo naturalista, o que favorece a devoção e a religiosidade.

Embora a arte religiosa obedeça a um programa de imagens para cumprir sua missão, é o artista, com a utilização de recursos expressivos de execução, diversos tipos de material e os admiráveis efeitos produzidos pelo tratamento cuidadoso, que dá à imagem elementos que contribuem para o alargamento dos sentidos, para que essa sirva como veículo de elevação espiritual, iconografia visual com apoio da oração mental.

As expressões dos elementos escultóricos modificam-se conforme os países e regiões ao longo do tempo, não só quanto ao estilo de cada período histórico, mas também quanto à temática, técnica de execução, tipo de material, tratamento e colorido. No Ocidente, desde o período medieval, aplicam-se nas vestes das imagens religiosas determinadas cores associadas a virtudes. Segundo essa convenção iconográfica, a Virgem usa manto azul, como Rainha do céu¹¹², e túnica clara, em alusão a sua pureza, ou vermelha, em alusão ao sacrifício de seu Filho.

Na organização compositiva de qualquer escultura se sobressai a simetria ou a assimetria, com a definição de um eixo imaginário que atravessa a figura de alto a baixo, ou seja, desde a cabeça até a abertura dos pés em afastamento lateral, ou sobre o pé direito ou esquerdo, quando a perna direita ou esquerda está em atitude de um passo à frente ou quando o eixo incide sobre um dos pés. Objetivando a relação de harmonia entre as partes, o escultor utilizava o cânon, ou seja, a cabeça como padrão para as outras medidas do corpo, estabelecidas e baseadas no tratado de Vitruvius.

Mesmo assim, por vezes, as proporções da figura humana podem sofrer distorções para avivar a dramaticidade. O passo e a direção da rotação são propriedades prescritas da própria exibição escultórica. Além disso, há uma diferença para a percepção e para a expressividade se alguém vê uma coisa em movimento ou caminha passando por ela ou ao redor dela ou para atravessá-la.¹¹³ Com o movimento, a escultura atinge um dinamismo ímpar acentuando a teatralidade. Em vista disso, Umberto Eco, em *Obra aberta*, sublinha que,

A procura de movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas

¹¹² COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones G. Gili/México, 2000. p. 53.

¹¹³ ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1904. p. 369.

induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em continua mutação.¹¹⁴

Como se pode perceber, o movimento de uma escultura barroca é tão forte que leva a um efeito, denominado, por Suzy de Mello, de *contemplação invisível*, “que consiste em o observador ser forçado a imaginar ou praticamente ‘sentir’, a presença de um outro elemento ao lado da peça escultórica única.”¹¹⁵

A partir do século XV, a escultura tomou consciência de sua própria essência e, no século XVI, com as determinações contrarreformistas para a arte religiosa, sobretudo sob a orientação dos inicianos e oratorianos que, em acordo com um ponto de vista neomedieval, reivindicaram em sua feitura a utilização de material do mais extremo requinte, argumentando que a Igreja era a imagem do Céu na Terra, e que, por isso, não se deveria impor qualquer limite ao esplendor mostrado na casa do Senhor.¹¹⁶ Sendo assim

As imagens refletem esse aspecto dominante da religiosidade do momento. O bronze dourado em Roma, a madeira policromada e dourada no mundo ibero-americano expressam nas esculturas religiosas o ideal de opulência, que domina o barroco italiano, na segunda metade do século XVII, e o luso-brasileiro, a partir da terceira década do século XVIII.¹¹⁷

Portanto, com o barroco, a escultura alcançou o máximo de valores plásticos. As formas hieráticas, simétricas e pesadas cederam lugar às formas movimentadas, assimétricas e mais leves. As formas abandonaram o senso de equilíbrio geométrico, buscando despertar surpresa e emoções. As imagens de santos assumiram dimensões humanas, expressão e sentimentalismo, para emocionar o crente.

Na Espanha, país onde era absoluto o predomínio da Igreja, a imaginária apologética tornou-se um maravilhoso meio para governar as almas. O que interessava não era a estrutura, sim a aparência, os efeitos decorativos. Fazia-se uma arte ilusória e de engano visual. Não importava a realidade das coisas, sim seu efeito, a ilusão de ótica.

Em Portugal, sua estrutura era sempre de madeira e Reinaldo Santos assim sintetizou a situação da escultura lá:

¹¹⁴ ECO, U. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 44.

¹¹⁵ MELLO, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶ WITTKOWER, *op. cit.*, p. 190.

¹¹⁷ OLIVEIRA, M. A. R. de. *A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. Barroco 18*. Belo Horizonte: Bureau Cultural, p 251, 2000.

A estatuária barroca do século XVII foi quase toda de talha ou madeira estofada de policromia e ouro. Além disso, integrou-se frequentemente nos retábulos de que fazia parte, embora muitas vezes, alcançasse vida e função independente e se valorizasse pelos efeitos plásticos de modelação e estilo¹¹⁸.

Nesse contexto, a escultura barroca, em grupo ou isolada, caracteriza-se pela onipresença, uma vez que aparece nas mais diversas e variadas posições, como elemento escultórico, até mesmo, confundindo-se com a própria arquitetura. Suas características anatômicas, assim como a de suas vestes primam por uma forma fiel ao real, para lhes dar maior verossimilhança. O naturalismo é ressaltado pela colocação de olhos de porcelana, pelo uso de joias e pela encarnação, até mesmo, pelo uso de cabelos naturais. As atitudes são sempre veementes, tanto ao expressar a angústia da dor, como o arrebatamento do êxtase.

Tais obras servem para fazer propaganda, para convencer e para avassalar. O sentido dramático, emotivo, retórico e teatral de suas aparências é resultante da expressividade facial e gestual, desenvolvidas das mais diversas maneiras, enquanto a possibilidade de apreciação em redondo contribui para envolvimento do observador. Caracterizam-se pela aparência realista, pois, mesmo sendo belas, são, principalmente, verossímeis.

3.1.1. Imaginária religiosa: prática cultural e devocional

Denomina-se imaginária, em sentido restrito, as estátuas religiosas ou imagens de culto, totalmente, esculpidas em madeira ou outro material sólido, pintadas ou estofadas. As maiores, são destinadas, de modo geral, aos tronos ou nichos de retábulos, representam os santos titulares ou devocionais das igrejas, enquanto as menores são destinadas ao uso doméstico.

A produção dos imaginários e escultores do período colonial mineiro, em sua maioria de gênero religioso e dedicada à Igreja (ordens terceiras, irmandades e confrarias) e a oratórios particulares ou domésticos, seguiu a evolução dos períodos

¹¹⁸ FALCÃO, M. F. *As vozes do silêncio: imaginária barroca da diocese de Beja*. Lisboa: Estar, 1997. p. 25.

artísticos, emprestando um sentimento transcendental ao grande cenário religioso, e servindo de intermediário entre os homens e Deus.

Nas Minas colonial, a imaginária que se desenvolveu seguiu a tradição portuguesa ou ibérica, implantada desde o começo da colonização. Por isso, geralmente a técnica e o estilo são heranças dos imaginários portugueses, espanhóis, italianos, etc., acompanhando a evolução estilística e podendo variar a iconografia e o material.

3.1.2. Os santos: atributos e patronagens

Santo (do grego *hagios*), termo que, até o final do primeiro século, foi reservado exclusivamente ao mártir (do grego *martyr*, testemunho), àquele que renunciou à vida para sustentar a fé. Por isso, os cristãos celebravam seus santos não no dia de seu nascimento, mas no de sua morte, ou seja, no dia do renascimento no céu. Mais tarde, essa denominação foi estendida às pessoas devotas que viveram e, muitas vezes, morreram pela causa cristã, sendo reconhecidas pela Igreja através da canonização. Por conseguinte, no século II, nasceu, o culto dos santos.

No Ocidente, a maneira de se compreender a iconografia cristã remonta aos últimos séculos da Antiguidade. Essa tradição do uso de imagens deu origem à construção de uma iconografia cristã como ciência das representações figuradas de Deus, de Cristo, de Maria e dos santos, assim como das representações plásticas reveladas pela Igreja Católica.

A vida dos santos se constituiu, quer por meio de lendas ou de narrativas folclóricas, quer pelo que eles mesmos escreveram sobre si ou pelo que foi escrito sobre eles por outrem, um importante meio de transmissão do sentido da fé cristã. As primeiras obras literárias hagiográficas, ou seja, os primeiros escritos sobre a vida dos santos apareceram no século IV.

A partir do século VI, a Igreja, no afã de evangelizar todos os latinos, valeu-se de imagens. Nesse contexto, o Papa Gregório Magno (540-604) reforçou o valor da iconografia cristã como um substituto da Bíblia para os analfabetos. Dizia ele:

a imagem é a escrita dos iletrados, ela é um meio de conhecimento das coisas da fé, e por consequência um meio de ensinar a religião e seus mistérios. [...] Ele ainda definiu; o rol de imagens cristas que serviu de modelo para todos os países católicos de língua latina e que perdurou até a Idade Média.¹¹⁹

Dessa forma, a iconografia, ao exprimir as coisas da fé, teve importante papel na vida das populações, servindo como veículo da elevação espiritual.

No século VIII, o II Concílio de Nicéia (787) reconheceu a eficácia do texto visual em toda a Cristandade, como se pode observar por este trecho de uma de suas prescrições:

...quanto mais são contempladas por meio de tais representações tanto mais os que as contemplam são incitados a refletir nos seus originais, a suspirar por eles e a tributar à imagens o tributo de uma saudação e a reverência da honra. Pois as honras tributadas às imagens.¹²⁰

Aplicados os conceitos emanados desse Concílio, em vez de reforçar as indesejáveis práticas de idolatria, defenderam a veneração de imagens sagradas não em si mesmas, mas pelo protótipo de vida que representavam.

No século XIII, surgiu *La légende dorée* (*Legenda dourada* ou *Legenda áurea*), de autoria do dominicano Jacques de Voragine (1226-1298), na qual estão compiladas as vidas de todos os santos que existiam até aquele momento. Ainda nesse período, intensificou-se o culto de relíquias. Condição necessária para o desenvolvimento da veneração religiosa, que motivou peregrinações e transformou santuários em grandes centros de confluência de gente, vinda das mais diversas regiões da Europa Cristã.

Desde a Idade Média, cada fiel contava com um padroeiro celeste para atendê-lo em todas as suas necessidades. Cada cidade possuía um padroeiro; cada igreja, suas relíquias. Os altares eram colocados sobre relíquias de santos. Os países, os ofícios e as corporações eram protegidos por um santo. Todo cristão recebia no batismo um nome de santo e tinha-o como advogado no céu.

Os santos curavam doenças, afastavam calamidade e males espirituais. Em resumo, a Europa “era uma sociedade carregada de santos, de seus efeitos e seu

¹¹⁹ GRABAR, A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyenage*. Paris: Flammarion, 1979. p. 321.

¹²⁰ BETTENSON, H. *Documentos da igreja cristã*. Trad. Helmuth Alfred Simon. São Paulo: Aste Simpósio, 1998. p. 163.

folclore.”¹²¹ Já no final da Idade Média, no segmento de um humanismo crescente, levando-se em consideração a espiritualidade da época, aumentou a valorização dos cultos imaculistas e crísticos, em associação com o movimento regenerado da *Devotion Moderna*. Os oragos e os santos fundadores complementaram este elenco. Sem contar que as confrarias, colocadas sob a proteção de um santo, exerciam um importante papel na integração, participação e controle das práticas religiosas dos leigos.

Segundo o historiador holandês Huizing (citado por K. L. Woodward), era uma sociedade em que os “excessos e abusos [derivavam] de uma exagerada familiaridade com o sagrado (...). Grande parte da fé havia se cristalizado numa veneração dos santos, e daí surgiram o desejo por alguma coisa mais espiritual. [...] Da noite para o dia, as imagens e relíquias desapareceram dos santuários reformados. O púlpito substituiu o altar, as palavras substituíram as estátuas, o olho cedeu primazia ao ouvido e o símbolo se fez novamente símbolo (...).”¹²² Isto porque Martinho Lutero (1483-1546) protestava contra o acréscimo de lendas às histórias dos santos, dizendo que “Depois da Sagrada Escritura, não há livro mais útil para os cristãos do que a Vida dos Santos, principalmente quando autênticas e não adulteradas.”¹²³

O Concílio de Trento (1545-1563) reafirmou vigorosamente o culto dos santos e de suas relíquias, declarando que “só homens de mentalidade irreligiosa negam que os santos gozem de felicidade eterna nos céus e possam ser invocados.”¹²⁴

Em 1588, o Papa Sisto V (1585-90) começou uma reforma detalhada dos processos sobre a vida dos santos. Criou a Congregação dos Ritos, confiando-lhe a responsabilidade de preparar as canonizações e a autenticação das relíquias. Mas só no pontificado de Urbano VIII (1623-1644) conseguiu-se, finalmente, o controle absoluto do mecanismo de criação de santos.¹²⁵

¹²¹ WOODWARD, K. L. *A fábrica dos santos*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliana, 1992. p. 73.

¹²² *Ibidem*, loc. cit.

¹²³ *Ibidem*, p. 74.

¹²⁴ *Ibidem*, loc. cit.

¹²⁵ *Ibidem*, loc. cit.

Ainda no século XVI, o Catolicismo estava profundamente arraigado na sociedade portuguesa. Quando os conquistadores iniciaram a colonização do Brasil, colonizar e evangelizar tinha o mesmo significado. Assim sendo, nas primeiras expedições, condicionados pela tradição portuguesa, aportaram os primeiros religiosos franciscanos, que, em ação missionária, vieram para lavrar o solo inculto onde frei Henrique Soares de Coimbra plantou a Cruz de Cristo em 1500. E episódios da História Sagrada foram adaptados para transmitir valores morais, assim como os fatos históricos ou lendários da vida dos santos, em que se evidenciava seu poder de intercessão junto a Deus.

Os santos eram invocados como protetores, festejados como padroeiros que influenciavam o dia-a-dia dos homens. Cada enfermidade tinha, e tem até hoje, seu protetor; cada apuro, seu advogado; cada estamento social, seu patrono; cada profissão, seu guia. A eles estão ainda ligados vilas, cidades e acidentes geográficos, por terem sido fundados ou descobertos quando o Calendário Santoral celebrava sua festa. Tudo ocorria como “uma catequese de tipo familiar e comunitária que deu muito valor aos símbolos, aos ritos, às imagens, e utilizava língua oral como instrumento de comunicação.”¹²⁶

Além dos franciscanos, colaboraram na obra de cristianização os beneditinos, carmelitas, dominicanos e jesuítas. Foram eles os responsáveis não só pela evangelização, mas também pela fundação de colégios, escolas e ateliês, onde a preocupação estética e a devoção se desenvolveram e floresceram. Vieram os santos de devoção, mas de forma dialética: de um lado, os do dominador português e do outro, os do dominado (o escravo, o índio e seus descendentes), ou seja, de um lado, o culto dos santos do branco e do outro, dos santos do africano e dos mestiços, revelando a verdadeira identidade social do Brasil.

Nas regiões auríferas o uso de imagens respondeu às necessidades do culto e, sobretudo, à evangelização dos colonos. As verdades da doutrina cristã se faziam acessíveis mediante a representação das imagens. A tarefa de ensinamento e de culto, pelos padres seculares, ordens terceiras e irmandades, era incentivada pela Coroa portuguesa, dada à vinculação entre Igreja e Estado. Os encargos dispendiosos, com a construção de templos e promoção de festas do calendário santoral e temporal,

¹²⁶ AZZI, R *et. al.* *A sé primacial de Salvador: a igreja católica na Bahia 1551-2001*. Petrópolis. 2001. p. 49.

possibilitaram à Igreja se aproveitar das habilidades dos artistas e artífices: escultores, entalhadores, estatuários, douradores, estofadores, santeiros, portugueses ou portugueses e nativos.

As obras de um santeiro ou imaginário faz conhecer práticas de uma sociedade, formas de religião, devoções, manifestações exteriores de culto, gostos artísticos e estéticos e modalidade do religioso, do político, do cotidiano e do lúdico.

A simbologia empregada nessas espécies icônicas é muito variada, chegando, até mesmo, a confundir a pluralidade dos atributos e das proteções. Muitos santos são representados, na escultura ou na pintura, exibindo atributos relacionados com sua vida, com a forma como morreram ou com seu patronato. Por exemplo: São Vicente Ferrer e São Jerônimo trazem sempre a trombeta do Juízo Final; Santa Cecília, um órgão, lira ou violoncelo; São Gonçalo do Amarante, uma viola; Rei Davi, uma harpa; Cristo, a harpa da Cruz, e São Francisco sempre reconfortado por anjos tocando instrumentos musicais e cantores.

No início, a individualização dos santos foi feita de várias maneiras: considerando-se o tipo físico, colocando-se o nome do santo em seu pedestal ou base e analisando-se a indumentária, para identificar a que categoria pertencia. Com a proliferação de cultos e devoções, os hagiógrafos e artista tiveram que se guiar pelos atributos individuais, retirados da história ou das lendas. Mas, até hoje, a simbologia empregada nas espécies icônicas é muito variada e beira o confuso.

Quanto à patronagem, cada estamento social tinha seu patrono, ou seja, cada profissão tinha seu guia. Destacaram-se: dos violinistas e tocadores de instrumentos de corda e cantores: Santa Cecília; dos arquitetos: o apóstolo Tomé; dos artistas e escultores: São Lucas; dos cantores e *chantres*: São Gregório Magno; dos douradores: Santo Elói e São Miguel; dos ferreiros e serralheiros: São Pedro; dos carpinteiros, marceneiros e operários: São José; dos sábios e humanistas: São Jerônimo; dos sineiros: Santo Antão ou Santo Antônio Abade e Santa Ágata; dos trompetistas e instrumentistas de sopro: São Brás; dos músicos: São João Batista.

Curioso é fato das sílabas iniciais da primeira estrofe do hino composto em louvor de São João Batista, no século IX, por Paulo Diácono, monge de Cassino (sempre cantado nas primeiras vésperas de sua festa, em 24 de junho), tenham

servido de base aos nomes das notas da escala musical e contribuído muito ao estudo dos intervalos musicais:

Ut que ueant laxis resonare fibris (dó (ut)-ré)	Afim que teus servidores possam cantar a plena voz
Mira festorum famulitutorum (mi-fá)	Os altos efeitos maravilhosos que tu tem executado
Solve poluiti Labireatum (sol-lá)	Apague o pecado que nos enlamea os lábios
Sancte Joannes (si)	São João ¹²⁷

Desta maneira, fica exposto que somente uma pesquisa sistemática permitiria a compreensão das figurações ou representações icônicas que, certamente, não se deixariam decifrar sem esses comentários.

3.2. Iconografia e iconologia: papel mediador a serviço da pregação religiosa ou moral

*O todo sem a parte não é todo
A parte sem o todo não é parte.
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.*
Gregório de Matos¹²⁸

Sob a égide da cultura barroca absolutista e contrarreformista, tanto a Igreja quanto o Estado, estreitamente relacionados, se serviram da arte para defender e reafirmar os dogmas, na expansão da fé e salvação das almas, de um lado, e enaltecer e reforçar a estabilidade da soberania do outro. Nesse sentido, davam a ilusão de um mundo sobre-humano que provocava respeito pelo sentimento da grandeza de Deus ou pela soberania do monarca. Para Roger Bastide “A ação da

¹²⁷ CUNHA, M. J. de. A. da. Tópicos e verbetes sobre arte sacra e prataria. In: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 115. Tradução: “Purificai, ó bem aventureado João, os nossos lábios polutos para podermos cantar dignamente as maravilhas que o Senhor em ti realizou. Amém.”

¹²⁸ WISNIK. J. M. (Org.) Ao braço do mesmo Menino Jesus quando desaparecido. In: *Gregório de Matos: poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 307.

Igreja e do Estado é frequentemente exercida sobre as obras de arte notadamente do ponto de vista da iconografia. [...] A arte está ligada à religião, à vida econômica, às instituições políticas; no complexo da civilização ela é um elemento só compreendido através do conjunto no qual figura.”¹²⁹

Assim sendo, o acervo selecionado, alicerçado em tradição europeia, salvo diferenças cronológicas e geográficas, além de constituir o testemunho das vivências iconográficas, culturais e estéticas da arte que se desenvolveu ao longo de um século e meio, marcando a espiritualidade musical da sociedade dos setecentos mineiro, também reforça o que foi visto anteriormente, sob a subordinação dos interesses espirituais da Igreja aos do Estado, cujos gestos não só identificam com a monumentalidade, mas também com a suntuosidade dos interiores, onde a simbiose das artes atinge o clímax. Cria-se, com isso, um espaço cenográfico em que se integra, indistintamente, arquitetura, pintura, escultura e artes decorativas, sem se esquecer da luz e da cor como fatores plásticos e simbólicos.

Diante dessa complexidade, para se analisar e se interpretar tais produções artísticas iconográfico-musicais, testemunhas material e espiritual do passado do homem, objetos de leituras e interpretações múltiplas, torna-se, sem dúvida, necessário penetrar nos conteúdos formais e significativos, dessas representações acopladas ou isoladas, contextualizadas ou avulsas, dos edifícios civis ou religiosos, para desentranhar as mensagens religiosas, artísticas e ideológicas expressas em cada imagem em particular e no conjunto delas. Por isso, torna-se importante salientar que “Todas as artes possuem um conteúdo e uma expressão significativa, mas sua finalidade primordial consiste em transmitir valores.”¹³⁰ Logo, isso é o que se pretende com as análises iconográficas e as interpretações iconológicas a seguir.

Para isso, será utilizado o já citado método de leitura estabelecido por Panofsky em suas obras *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*¹³¹ e *Significado nas artes visuais*¹³², que levam em consideração os três níveis de leitura, ou seja, a descrição da representação (nível pré-iconográfico), o reconhecimento do tema (nível iconográfico) e a contextualização ou significação

¹²⁹ BASTIDE, *op. cit.*, p. 136.

¹³⁰ KOGAN, J. *La religión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1987. p. 46.

¹³¹ PANOFSKY, *op. cit.*, p. 47-87.; _____. *op. cit.*, p. 19-28.

¹³² *Ibidem*, p. 47-87.

(nível iconológico). Esses níveis de análise se movem das partes ao todo e vice-versa, para redescobrir as atitudes culturais que se escondem atrás desses objetos histórico-culturais.

Tomando-se de empréstimo a solução da antinomia, teorizada por Benedetto Croce (1866-1952)¹³³, historiador, escritor e filósofo italiano, que diz que “Compreender uma obra de arte é compreender o todo nas partes e as partes no todo, as partes só se conhecem através do todo.”¹³⁴ Ideia confirmada no uso corrente, segundo Omar Calabrese: “O uso da parte para o todo é uma regra absoluta de figuração.”¹³⁵

Assim sendo, é conveniente fazer a distinção dos termos iconografia e iconologia, já que ambos são utilizados neste estudo. Entende-se por iconografia a análise formal de cada representação figurada ou imagem segundo o aspecto físico, atitude, atributos e outros elementos simbólicos que a caracterizam, conseguindo assim a identificação do personagem ou tema. É um instrumento que pode auxiliar na datação, procedência e autenticidade de uma obra. Já a iconologia refere-se, ao significado que tem cada figura de acordo com sua representação e a correlação que se pode estabelecer com as demais imagens do conjunto.

O estudo da iconografia propõe-se a descrever e explicar as imagens. Tem alicerce em referências iconográficas constituídas pela literatura, no sentido amplo do termo: conjunto de temas, descrições e histórias proporcionadas por textos literários, Sagrada Escritura, sermões, tratados teológicos e de liturgia.

Para Panofsky, cujos estudos tratam essencialmente de assuntos ou temas das artes plásticas, a significação iconográfica refere-se “às imagens tomadas em nível descritivo e a significação iconológica refere-se ao caráter interpretativo ou simbólico dessas imagens, com base em fontes e documentos literários, filosóficos, religiosos, políticos e sociais de uma determinada época.”¹³⁶ Em suma, o conteúdo iconográfico e a relação iconológica das imagens reúnem dados não só no terreno

¹³³ VENTURI, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁴ *Ibidem. loc. cit.*

¹³⁵ CALABRESE, O. *El lenguaje de arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987. p. 18. Cf: Freancastel. Pierre. *Études de sociologie de l'art*, Francês. Gallimard, 1970. p. 28.

¹³⁶ HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre antologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000. p. 117.

formal, no qual é indispensável conhecê-los, mas também revela um valioso aspecto das ideologias religiosa, política e sociocultural de uma época.

A interpretação de cada imagem resulta sempre do esforço de situar a obra no sistema unificador: época, estilo, artista, encomendante, ideologia ou mentalidade, o meio geográfico, que a produziu, como observa Charles Lalo (1877-1953), citado por Bastide:

o meio, isto é, o estado geral dos costumes e dos espíritos, determina a espécie das obras de arte, tolerando apenas aquelas que lhe são conformes e eliminando as outras espécies por uma série de obstáculos entropostos e de ataques renovados a cada passo do seu desenvolvimento.¹³⁷

Seguindo essa mesma linha de pensamento, György Lukács (1885-1971) observa que

a arte faz parte daquilo a que chamamos o estilo de vida de uma época, isto é, da sua concepção do mundo e da sua liturgia de ação. Desse modo, não propriamente a arte que resulta das condições econômicas, mas sim do estilo de vida na sua complexidade que reflete as relações econômicas entre as classes sociais.¹³⁸

Por sua vez, historiador de arte Giulio Carlo Argan assinala que

O trabalho do iconólogo difere em tudo do iconógrafo. Este último descreve as características de uma figura como um entomologista descreve as características de um inseto; o primeiro faz obra de síntese, não de análise, porque reconstrói a existência prévia da imagem e demonstra a necessidade do seu renascimento naquele presente absoluto que é a obra de arte.¹³⁹

Dessa maneira, a análise e a interpretação permitem a compreensão das figurações ou representações icônicas, que certamente não se deixariam decifrar sem elas, ou seja, conhecer-se o conteúdo intelectual para situá-las no contexto histórico. Em suma, para se reforçar o que foi dito, é bom ler o que diz Eco, em *A definição da arte*:

Compreender uma forma quer dizer interpretá-la, ou seja, percorrer de novo o processo que lhe deu vida, reconhecer, portanto, na origem da forma, uma intenção formativa e seguir-lhe os passos, o fluir, o resultado, e percorrer novamente o processo vivo que se desenrolou desde o seu eclodir inicial até a forma acabada, compreendendo então, e só então, porque razão a forma resultou assim e porque razão tinha de resultar assim.¹⁴⁰

¹³⁷ BASTIDE, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹³⁹ ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 53-54.

¹⁴⁰ ECO, U. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos, 1995. p. 182.

Assim, pois, o conjunto das obras selecionadas converte-se num precioso programa didático, cujo estudo, apesar de desafiante, será sempre revelador das formas universais, deixadas por outros homens na história, da mesma forma que alargará, sistematicamente, os horizontes e as fronteiras dessa área de estudo e ajudará não só a compreender melhor a complexidade do fenômeno artístico, como também tornará mais rica a fruição das obras.

No conjunto reunido, vê-se que os instrumentos mais frequentes, entre os de cordas (cordofones), são: a harpa, o alaúde, a rabeca e a viola. Entre os de sopro (aerofones): a charamela, a corneta e o órgão. E todo o material, que gerou esse *corpus* de trabalho, será estudado, decodificado, analisado, para que possam ser desvendadas as relações com o homem da sociedade do ouro, as formas, os atributos formais de cada representação.

Neste contexto, será feita a análise dos aspectos das formas expressivas, dos conteúdos significativos e da relação com o meio social das esculturas e grupos escultóricos, nos quais os instrumentos musicais figuram como atributo, e que ajudam a estimular o culto e conservar a lembrança daqueles que se esforçaram para adquirir a perfeição cristã, como a harpa de Santa Cecília, as notações musicais do grupo escultórico Sant'Ana ensinando a virgem e os anjos músicos e cantores que acompanham Nossa Senhora da Glória. Cabe ainda lembrar que as representações figurativas mudam de significado ao longo do tempo e espaço e da evolução da sociedade e que os símbolos têm caráter universal.

3.2.1. Iconografia e iconologia das representações figurativas:

Tema: religioso-Santa Cecília Romana.

Material: madeira, folhas de ouro, tinta.

Técnica: talha, douração, escultura, policromia.

Autoria: desconhecida.

Época: século XVIII/XIX.

Localização: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Elemento musical: órgão.



Descrição formal

A santa é representada com uma postura imponente, assentada, em três quartos, virada à direita, com cabeça ligeiramente tombada à esquerda na posição de quem toca. Seu pé direito está pousado sobre um suporte vermelho. Seu rosto é fino, ovalado, apresenta fisionomia serena com olhar fixo e perdido. Tem resplendor dourado sobre diadema vermelho e cabelos pretos, bipartidos, em madeixas onduladas e frisadas, que caem esparsos pelas espáduas. Ela usa túnica azul-claro, na qual se destacam motivos florais e fímbrias douradas. Essa é longa, cintada, de

decote quadrangular, mangas três quartos e deixa à mostra as pontas dos sapatos pretos de bico. O manto vermelho, que lhe cobre parcialmente o braço esquerdo, contorna as costas, eleva-se em vigoroso panejamento à altura dos quadris e atravessa a frente em diagonal sobre as coxas.

As mãos estão em atitude de tocar o órgão positivo ou de pousar, designação que o distingue dos órgãos portáteis e dos órgãos fixos, que eram colocados diretamente no chão ou sobre a mesa. Vermelho e dourado, esse apresenta na base pilastras em volutas encimadas pelo teclado, os tubos dispostos em ordem cromática descendente do centro para os lados, estão inseridos num suporte à guisa



de nicho, com cercaduras em balaústre (nas laterais) e arrematado no coroamento por conchoides. Na lateral esquerda, vê-se o fole de tonalidade castanho-escuro, com frisos dourados, de onde sai a corda que passa por uma corrediça na prumada do órgão, acionado por um anjo em meio corpo. O conjunto eleva-se sobre uma base oitavada em marmorizado cinza-azulado.

Dados iconográficos e iconológicos

A história de Santa Cecília remonta ao século V, quando se difundiu o culto litúrgico, mas sua patronagem, vinculada à música, apareceu mais tarde, no final do século XV.¹⁴¹ Muitos pintores e escultores têm procurado dar a Cecília a imagem de

¹⁴¹ CUNHA, M J. de A da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993. p. 104.

mártir, tocando harpa, cítara, saltério, alaúde ou órgão e cantando ou somente com a palma de martírio.

Na Idade Média, após a descoberta de suas relíquias, a santa passou a ser cultuada como protetora dos músicos, (Cecília Música) em representações em grupo ou isolada. Houve interpretação errônea da antífona das laudes de seu ofício de mártir, em que a palavra *organa* teria sido traduzida por *órgão*. Assim se explica porque a tradição tanto pictórica, quanto escultórica, represente Cecília cantando com acompanhamento de órgão. Santo Agostinho (396-430), escrevendo a propósito do tema, disse: “*organa dicuntur omnia instrumenta musicorum: non soluim ilude organum dicitur quod inflatur folli bus.*”¹⁴² Assim sendo, os artistas da Renascença reproduzem Santa Cecília com instrumentos musicais nas mãos ou com anjos músicos. Onde se lê o seguinte: “*cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus, meum immaculatum!*”¹⁴³ Pietro da Cortona (1596-1669) representou Santa Cecília diante de um órgão (1620-1625), numa pintura, pertencente ao acervo da National Gallery, de Londres.

A partir do século XV, Cecília recebe, com frequência, como atributos: órgão, cravo, harpa, alaúde, violino e até mesmo um violoncelo. Assim a representaram: Rafael (1483-1520), Santa Cecília, com um órgão portátil e outros instrumentos musicais a seus pés (1516), numa tela da Pinacoteca de Bolonha; Rubens (1577-1640), Santa Cecília tocando um cravo (1640), do Museu de Berlim; Dominico Zampieri, dito Le Dominiquim (1581 – 1641), Cecília com violoncelo, do Louvre, e Orazio Gentileschi (1563-1647?), Santa Cecília tocando alaúde, da Galeria Corsini, de Roma, dentre outros.

¹⁴² RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Boulevard Saint-Germain, 1958. p. 281. Tradução: “Chama-se de órgão qualquer outro instrumento de música e não somente aqueles que são acionados por fole.”

¹⁴³ RÉAU, *loc. cit.* Tradução: “Ao som dos instrumentos musicais, ela evoca no coração somente a Deus, para lhe pedir a graça de conservar imaculado o seu coração e o seu corpo.”

Tema: religioso-Santa Cecília Romana.
Material: madeira, folhas de ouro, tinta.
Técnica: talha, douração, escultura, policromia.
Autoria: desconhecida.
Época: século XVIII/XIX.
Localização: Museu Arquidiocesano, Mariana.
Elementos musicais: notações musicais e harpa.



Descrição formal

A santa, virgem e mártir, é representada de pé, com a cabeça levantada, olhar perdido, provavelmente, no casamento, quando, ouvindo os sons de instrumentos musicais, teria elevado o coração a Deus nesta prece: “Senhor, guardai sem mancha meu corpo e minha alma, para que não seja confundida”¹⁴⁴. Ocultando parcialmente os cabelos, traz um véu branco, com pontas amarradas na altura da nuca, caindo em disposição triangular sobre as espáduas e costas. Usa túnica de tonalidade verde, com decote redondo justo ao pescoço e mangas longas justas, que cai em pregas diagonais até o pedestal, encobrendo parcialmente os sapatos dourados. A dalmática é vermelha, de decote quadrado e mangas semilongas arrematadas em pontas longas. Na cintura, uma faixa branca amarrada à frente na direção dos quadris. A santa, alheia aos objetos que tem nas mãos, uma partitura em filacteria branca e uma harpa dourada, é representada como se estivesse vendo ou escutando alguma coisa do alto. As pernas indicam ligeira flexão e avanço da direita, quebrando a rigidez que caracteriza o todo. A imagem foi concebida para ser vista de frente, provavelmente, para ser colocada em um nicho de retábulo, porque a concentração dos recursos expressivos ocorre nas partes frontais e laterais. A capacidade expressiva do escultor concentra-se no véu e nas mãos, nos padrões da representação iconográfica da santa, mas sem paralelo com outras imagens.

A harpa apresentada é denominada de caixilho ou triangular de modelo



¹⁴⁴ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Trad. De Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 941. Cf. CONTI, Dom Servilio. *O santo do dia*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 522.

românico: coluna curva e caixa de ressonância onde se podem destacar as aberturas sonoras, cordas fixas fazendo ângulo reto com o tambor harmônico e a consola. Digna de nota é a escultura colocada na interseção da coluna com a consola.

Dados iconográficos e iconológicos

Envolta numa aura lendária, só depois da divulgação da *Legenda áurea*, de Jacques de Voragine (1226-1298) (Jacopo de Varazze, em italiano), é que a vida da virgem e mártir Santa Cecília tornou-se conhecida. Em relação a seu nome, Varazze comenta:

O nome Cecília vem de *coeli lilia*, 'lírio do Céu', ou de *caecis via*, 'caminho dos cegos', ou de *coelo lya*, 'ligada ao céu', ou de *caecitate carens*, sem cegueira, ou ainda de *coelo*, 'Céu', e *leos*, 'povo'. Ela foi 'lírio celeste' pelo pudor da virgindade, ou é chamada lírio porque tinha a brancura da pureza, o verdor da consciência e o odor da reputação. Foi 'caminho dos cegos', pelos exemplos que deu. Foi 'ligada ao Céu', por sua assídua contemplação ao Céu. Cecília quer dizer 'Céu', porque, segundo Isidoro, os filósofos disseram que o Céu é movediço, esférico e ardente, e ela foi movediça pela aplicação no trabalho, esférica pela perseverança, ardente pela inflamada caridade. Foi 'sem cegueira' pelo brilho de sua sabedoria, foi 'Céu do povo' porque o povo olhava para ela para imita-la, como um Céu espiritual do qual era o sol, a lua e as estrelas, isto é, a sabedoria perspicaz, a fé magnânima e as virtudes variadas.¹⁴⁵

Sobre ela, o autor ainda diz o seguinte:

Santa Cecília foi tão repleta do dom celeste que recebeu a palma do martírio, que execrou o mundo e o casamento, que obteve a conversão de seu esposo Valeriano e de Tibúrcio, que pela mão de um anjo a coroou, o Senhor com flores odoríferas. Esta virgem conduziu aqueles homens à glória e o mundo conheceu quanto vale a devoção à castidade.¹⁴⁶

¹⁴⁵ VARAZZE, *op. cit.*, p. 941.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 943.

Tema: religioso-Santa Cecília Romana.

Material: madeira, folhas de ouro, tinta.

Técnica: talha, douração, escultura, policromia.

Autoria: desconhecida.

Época: século XVIII/XIX.

Localização: Museu Arquidiocesano, Mariana (sob guarda).

Elemento musical: harpa.

Obs.: Doação do capitão Rodrigo Murta à Banda Euterpe Cachoeirense, de Cachoeira do Campo em 1856.



Descrição formal

A santa, virgem e mártir, é vista assentada, em posição frontal, simétrica, em cadeira vermelha de espaldar baixo e pernas arqueadas. O orientalismo da figura está ressaltado nos cabelos penteados rente à cabeça, formando um coque na parte ântero-superior, símbolo de sabedoria, e deixando à mostra as orelhas, com lóbulos largos e pequenos orifícios para colocação de pendentes. Apresenta olhos pintados, olhar perdido para frente, boca pequena, queixo proeminente, pescoço curto e roliço. Usa dalmática de tonalidade lilás de corte arredondado, mangas três quartos, em tratamento invulgar, que deixa à vista as mangas da sobretúnica vermelha e justa. A túnica, com motivos florais sobre fundo azul-claro, é justa ao corpo com marcação de coxas e joelhos, caindo roçagante em movimentos ondulados sobre pedestal e encobrindo parcialmente os sapatos pretos. O manto vermelho, símbolo de martírio, posto no ombro esquerdo, atravessa as costas, acima do encosto da cadeira, eleva-se em ponta solta sobre os joelhos. As mãos estão apoiadas sobre os joelhos na posição de tanger a harpa. Esta, diatônica, é munida de uma coluna de sustentação e tem cordas dedilhadas presas diagonalmente entre a caixa de ressonância e a consola em S. Essa tipologia de harpa desenvolveu-se na Europa Medieval, a partir das harpas arqueadas dos egípcios e sumérios e das harpas angulares persas. Classifica-se como cordofone dedilhado com as cordas perpendiculares à caixa de ressonância.



Dados iconográficos e iconológicos

Virgem e mártir romana dos primórdios do cristianismo, como atesta o nome *cecílios*, provavelmente pertencia à nobreza. É considerada a mais popular entre os mártires romanos. Foi enterrada no cemitério de São Calisto, em Roma. Mais tarde, seus restos mortais foram transportados para a Basílica de Santa Cecília, de Trastévere. No final do século XV, quando foram reencontradas suas relíquias, ela era representada com a marca de uma cutilada no pescoço. A história de seu martírio ficou registrada na paixão de Santa Cecília, fruto de elaboração poética. O Papa Gregório XIII (1572-1585) desejando perpetuar a visão, ao ser aberta a sepultura da santa, pediu ao escultor Esteban Moderno (1566-1634) que a representasse em estátua. Hoje, na catacumba de São Calisto, em Roma, na cripta de Santa Cecília, vê-se a cópia da célebre imagem, que se encontra na Basílica de Santa Cecília, em Trastévere, para onde foi levada pelo Papa Pascoal I (817-824), em 821. Nessa escultura ela está representada jovem, vestida de rica túnica, com a cabeça rodeada por uma auréola e deitada, como se tivesse caído, com o pescoço marcado pela lâmina da degolação.

Tema: religioso-Santa Cecília Romana.
Material: madeira, folhas de ouro, tinta.
Técnica: talha, douração, escultura, policromia.
Autoria: desconhecida.
Época: século XVIII/XIX.
Localização: Matriz de Santo Antônio, Glaura.
Elemento musical: harpa.



Descrição formal

A santa é vista assentada em cadeira vermelha de espaldar baixo, em posição frontal simétrica lateral. Apresentada de cabelos castanhos-claros, penteados para trás e soltos, que encobrem as orelhas e caem em madeixas separadas sobre as costas, tem na cabeça um resplendor em meia-lua. A expressão fisionômica é serena, rosto ovalado, olhar fixo para frente, carnação clara, faces rosadas, testa ampla, sobranceiras arqueadas, nariz reto descendo da testa, lábios pequenos, queixo arredondado proeminente.

O manto vermelho, posto nos ombros e fechado na frente por um firmal, envolve o corpo da Santa, converge simetricamente sobre os braços, criando um elegante conjunto de volumetria nos pregueados, cai em pontas que roçagam sobre o pedestal na parte póstero-inferior, deixando à mostra a dalmática cintada. A túnica, azul-claro com motivos florais esparsos, de mangas justas, encobre parcialmente as pontas dos sapatos pretos de bicos arredondados. O pedestal, de movimentação ondulada, é marmorizado em tonalidades ocre e alaranjado. As mãos estão apoiadas sobre os joelhos, na posição de quem toca a harpa diante de si. Esta um cordofone dedilhado, denominada de caixilho ou triangular, apresenta sete cordas perpendiculares à caixa de ressonância larga e de tonalidade amarela, coluna



vermelha com moldura azul em S, encaixada na consola em C na parte súpero-interior, fechada na parte ínfero-interior, junto à caixa de ressonância e na externa ornamentada por uma folha estilizada amarela, apoiando-se sobre o pedestal.

Dados iconográficos e iconológicos

Santa Cecília, nobre de família romana, é uma santa lendária, nascida, segundo uns nos séculos II ou III. Sem seu consentimento foi prometida em casamento pelos pais a um nobre pagão, chamado Valeriano. No dia das núpcias, ela declarou ao noivo que um anjo guardava sua virgindade, consagrada a Cristo. Provavelmente ele não acreditou. Assim sendo, ela lhe prometeu que, se ele se tornasse cristão poderia também ver anjo. Tibúrcio, depois de batizado por Santo Urbano, juntamente com seu irmão, Valeriano, viu o anjo protetor. O casal passou a divulgar os ensinamentos da Sagrada Escritura, o que o levou ao martírio. Condenada pelo Imperador Alexandre Severo (séc.III) a ser decapitada. O verdugo, apesar de ter desferido três violentos golpes, não conseguiu separar o corpo da cabeça. Como a lei romana não permitia dar mais de três golpes, a santa sobreviveu por três dias, com o pescoço cortado, estendida na sala das termas.

Tema: religioso-Santa Cecília Romana.

Material: madeira, folhas de ouro, pedra-sabão, tinta.

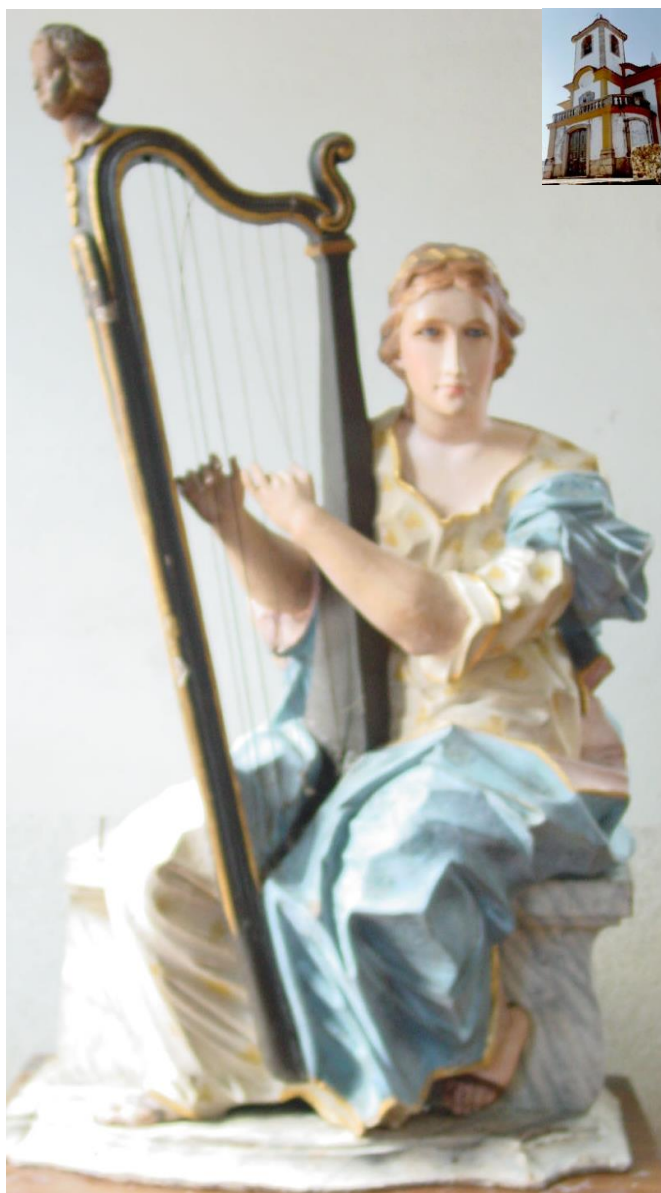
Técnica: talha, douração, escultura, policromia.

Autoria: desconhecida.

Época: século XVIII/XIX.

Localização: Igreja de São José (sob a guarda da Paróquia do Pilar), Ouro Preto.

Elemento musical: harpa.



Descrição formal

A santa é representada, segundo a iconografia corrente na produção mineira, em composição assimétrica, tronco com rotação três quartos, voltada à direita, e assentada em um banco marmorizado de cinza-azulado, de estrutura retangular, visto nas laterais e parte posterior, que se eleva da base, com face e flancos em ondulado e quebras e parte posterior reta. Apresenta fisionomia serena, postura imponente, cabelos louros, bipartidos, penteados para trás e presos formando um elaborado coque, cingidos por uma fita amarela, à maneira de diadema, que deixa à mostra os lóbulos das orelhas. O rosto ovalado, com maçãs rosadas, olhos azuis de vidro, num olhar fixo para a direita, nariz reto, boca rosada pequena, queixo proeminente, pescoço curto e grosso. Os braços são roliços, flexionados na direção da cintura e com as mãos em atitude de dedilhar a harpa que traz entre as pernas. A harpa, que recebe a denominação de triangular, é verde, com molduras douradas; apresenta caixa de ressonância estreita, consola em curva e contracurva no prolongamento da coluna e é arrematada na extremidade ântero-exterior por uma escultura angelical e, na posterior, por um S. A perna direita está recuada e o pé deste mesmo lado, encostado na base do assento, a esquerda, com joelho insinuado sob as vestes, um passo à frente. Usa manto azul, lançado sobre o ombro esquerdo, que contorna as costas em diagonal, se ergue à altura dos quadris com panos volumosos encobrendo os joelhos e deixa à mostra a túnica de tonalidade clara, de decote em V com pregas onduladas, fímbrias douradas, mangas à altura dos cotovelos, que roçaga sobre o



pedestal e deixa à vista os pés calçados de sandálias.

Dados iconográficos e iconológicos

O culto a Santa Cecília em Minas Gerais tem, assim como a história de suas imagens, relacionamento com o patrocínio, que se originou no século XVI. Era protetora dos músicos. Introduzida no Brasil, por intermédio de Portugal, no século XVIII, reunindo músicos que antes se agrupavam em irmandades dos pardos (São José dos Homens Pardos, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora das Mercês), contratados pelos Senados das Câmaras, responsáveis pelas festividades oficiais do Reino (*Corpus Christi*, São Sebastião, Anjo Custódio do Reino, Santa Isabel, São Francisco de Borja) e pelas festas de nascimento, morte e casamento da Família Real, que eram abrilhantadas com a música.

Assim sendo a organização da vida musical e a profissional dos músicos ocorreu paralelamente à formação das vilas.

A religião, em Minas Gerais do século XVIII, apresenta a peculiaridade de organizar-se por meio das irmandades e associações leigas, uma vez que as ordens primeiras e segundas não podiam entrar na região.

A Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, fundada no século XIX, permaneceu na Matriz de Nossa Senhora do Pilar até 1823, quando se transferiu para a Imperial Capela de Santa José dos Bem Casados, onde Santa Cecília está entronizada no retábulo colateral, junto ao arco-cruzeiro.

Tema: religioso- Sant'Ana ensinando à Virgem.
Material: madeira, folhas de ouro, tinta.
Técnica: talha, douração, escultura, policromia.
Autoria: desconhecida.
Época: século XVIII/XIX.
Dimensões: Oratório:
Localização: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.
Elementos musicais: notações musicais.



Descrição formal

Representação do grupo escultórico da Senhora Sant'Ana e a Virgem Maria, aquela assentada em uma cadeira vermelha de molduras douradas, de braço e espaldar alto, com o livro aberto, no qual se veem notações musicais pretas sobre o fundo branco da talcita, que segura com a mão direita apoiada sobre o joelho. A Virgem está de pé, à sua esquerda. A mãe, ligeiramente voltada à esquerda, apresenta olhar absorto, cabeça cingida por um resplendor em meia-lua dourado. Usa véu curto com fímbrias douradas, que deixa ver os cabelos castanhos esparsos pelos ombros. A túnica de cintura alta, pala amarela de decote em V, mangas longas, desenvolve-se em amplo panejamento que roçaga sobre o pedestal, encobrimdo parcialmente os pés, calçados de sapatos pretos, estando o direito recuado. O manto, com fímbrias douradas, contorna à direita na direção dos quadris, atravessa a frente em diagonal e cai em pregas encanudadas. A Virgem, de pé, olha para o livro e acompanha com o dedo da mão direita a composição musical, enquanto a mão esquerda ajuda a segurá-lo. Apresenta cabelos na tonalidade ocre, em penteado elaborado, uma porção formando coque na parte ântero-posterior da cabeça e o restante caindo sobre as costas. Usa túnica longa, cintada, de mangas longas de punhos virados, roçaga o pedestal. Sua pala, da mesma tonalidade usada pela Mãe, é enfeitada à frente por um firmal. As pontas dos sapatos de tonalidade ocre estão vista e as pernas com afastamento lateral recuado. O grupo escultórico eleva-se sobre pedestal em polígono irregular, marmorizado em amarelo e vermelho.



Análise estilística

Em termos compositivos, a disposição do conjunto está bem solucionada, apesar de o artista não ter executado as duas olhando para o livro, ter colocado os braços da cadeira bem abaixo e apresentar Senhora Sant'Ana assentada bem à frente. Não obstante isso, as duas ganham projeção visual.

Em ambas as figuras, notam-se certos cuidados, como: a anatomia, o tratamento dos cabelos, a elaborada execução dos detalhes expressivos da fisionomia, os acessórios das indumentárias, a preocupação em sugerir a posição dos membros por baixo dos drapeados dos panos e a distribuição da composição musical do livro.

Do ponto de vista iconográfico, o conjunto não segue na íntegra a tradição. Senhora Sant'Ana não apresenta as características fisionômicas nem anatômicas de uma matrona, como é representada, tradicionalmente, em sua estória, mas com traços fisionômicos de uma mulher mais jovem. Ela também não veste os pesados acessórios da indumentária, como véu longo, modestino, soqueijal de gosto medieval, e nem usa a tradicional túnica verde, símbolo da esperança, e o manto vermelho, símbolo da verdade.

As figuras obedecem a um cânone alongado, sugerindo esbelteza, com indumentárias conformadas a base de leves e delicadas pregas que caem sobre o pedestal em movimentos ondulantes, os mantos atravessam a frente em diagonal com panos em pregas encanudadas sugerindo movimento, o que confere ao conjunto leveza e fluidez, bem ao gosto da plástica Rococó.

O grupo escultórico reporta-se claramente à produção de caráter devocional, numa produção serial de oficina mineira dos séculos XVIII e XIX.

Dados históricos Iconográficos

Os nomes dos avós de Jesus Cristo não são mencionados nos Evangelhos canônicos.

O culto popular tem base nos apócrifos do Proto-Evangelho de São Tiago, do Pseudo Mateus e do Evangelho da Natividade da Virgem, do século II.¹⁴⁷ Segundo esses documentos, os pais da Virgem Maria chamavam-se Joaquim (equivalente a “Javé prepara ou fortalece ou o homem a quem Javé confirma”) e Ana (em hebraico Hannah ou Joana, que quer dizer “cheia de graça”).¹⁴⁸

Segundo a tradição, os pais da Virgem eram estéreis e idosos. Mas, confiantes, pediam a Deus uma descendência, pois, viviam humilhados por não terem filhos.¹⁴⁹ Joaquim, desiludido e humilhado, partiu para o deserto, onde passou quarenta dias, jejuando e orando, no término desse tempo, apareceu-lhe o anjo anunciador, que lhe disse: “Tua oração foi ouvida, uma filha te será dada, a quem darás o nome de Maria, que será bendita entre as mulheres.”¹⁵⁰ Também Ana recebeu a visita do anjo, que lhe disse: “Ana, Ana, o Senhor ouviu teu choro. Conceberás e darás à luz e por toda a terra se falará de tua descendência.”¹⁵¹ Joaquim saudou Ana junto à Porta Dourada de Jerusalém, depois da promessa vinda do céu, da *Immaculata Conceptus*, Imaculada Conceção.¹⁵² O culto à Senhora Sant’Ana é mais antigo no Oriente, sendo invocada desde o século V. Ela teve, em Jerusalém, uma igreja em sua homenagem e, no século VI, em Constantinopla.

No século VI, a glorificação da Virgem se estendeu a seus pais, Joaquim e Ana e, sobretudo, à Mãe, responsável por sua formação espiritual. Na Idade Média o desenvolvimento da devoção a Maria levou à valorização de seus pais, o que foi amplamente divulgado pelo humanista Vicent de Beauvais (1190-1264), em sua obra *Speculum Historiale*, e pelo dominicano, mais tarde bispo de Gênova, Jacques de Voragine (1228-1293), em sua *Legenda aúrea*, importante coleção de lendas de santos, considerada uma das mais importantes fontes de temas, imagens e simbologia

¹⁴⁷ CUNHA, M. J. de A. da. Tópicos e verbetes sobre arte sacra e prataria. In: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 60-61.

¹⁴⁸ LEITE, J. S. J. *Santos de cada dia*. Portugal: Braga. 1985. v.1. p. 397.

¹⁴⁹ De Nativitate Mariae, II, 1. *Apócrifos II os proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 107.

¹⁵⁰ TRICCA, Maria Helena de Oliveira. Proto-Evangelho, IV, 1. *Apócrifos II os proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 107.

¹⁵¹ TRICCA, *loc. cit.*

¹⁵² De Nativitate Mariae, III, 4. *Apócrifos II os proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 107.

cristã. Com a Imaculada Conceção da Virgem, Sant'Ana adquiriu uma grande importância, dando origem a uma iconografia, na qual se reunia a ascendência feminina de Jesus, a chamada Santana Tríplice ou Santas Mães: o Menino Jesus, a Virgem e Senhora Sant'Ana.

A partir de Idade Média a árvore genealógica de Cristo foi objeto de ampla representação, mas os personagens incluídos foram paulatinamente excluídos, restando São Joaquim e Senhora Sant'Ana representação denominada Santa Parentela ou Sagrada Família (Jesus, Maria e José). Nas representações medievais, é frequente Senhora Sant'Ana aparecer levando nos braços ou joelhos, Nossa Senhora com o Menino Jesus, grupo escultórico venerado como Santas Mães.

No século XVI, o Papa Gregório XIII (1572-1585) autorizou o culto no Ocidente, que no século XV, atingiu o apogeu. Em 1584 foi instituída a festa de Senhora Sant'Ana, mas não de seu esposo, sendo representada com Joaquim só na cena do encontro na Porta Dourada ou Porta Latina, em Jerusalém. Ainda nesse século, a temática de Ana, desenvolveu-se, multiplicando-se as confrarias em seu nome, graças ao empenho dos carmelitas e franciscanos. A popularidade do culto propiciou o aparecimento de muitas pessoas com os nomes Ana e Maria, Maria e Ana ou Mariana, uma combinação do nome da Virgem Maria com o de sua Mãe. Além disso, apareceu o tipo iconográfico de Senhora Sant'Ana: a mãe doutrinando a filha com o Livro Sagrado, que uma ou outra segura.

Nos séculos XVI e XVII, essa devoção desfrutou de grande popularidade, quer como no culto doméstico, quer nos nichos dos retábulos das igrejas. No Brasil, ela chegou, provavelmente, foi trazida pelos colonizadores e carmelitas. E, logo, tornou-se popular, ligada à vida dos engenhos, à mãe que ensina, à esposa, à protetora da boa morte.

Em Minas Gerais setecentista, desde os primórdios da colonização, desenvolveu-se o culto a Senhora Sant'Ana, com a fundação de irmandades, em Mariana e Ouro Preto, em 1720 e 1730 respectivamente. De acordo com o historiador Caio César Boschi “havia onze irmandades dedicadas a essa Senhora testemunhando a importância dessa devoção no cenário das Minas Colonial, que se

estendeu até nossos dias.”¹⁵³ Haja vista que no conjunto de oratórios desta tipologia, existentes no Museu da Inconfidência, existem 14 representações referentes à Senhora Sant’Ana com a Virgem.

Na Vila de Ribeirão do Carmo, com a criação do bispado e elevação da Vila à categoria de cidade, em 1745, a cidade recebeu o nome de Mariana, em homenagem à Dona Maria Anna d’Áustria (1683-1745), esposa de D. João V.¹⁵⁴

Senhora Sant’Ana é considerada patrona dos carpinteiros, dos ebanistas, dos torneiros, das mães de família e dos mineiros, levando-se em consideração a passagem do Evangelho de São Mateus, 13, 44: “O Reino de Deus é semelhante a um tesouro escondido num campo”¹⁵⁵ ou “O Reino dos céus é também semelhante a um tesouro escondido no campo.”¹⁵⁶ Com essa passagem Senhora Sant’Ana foi comparada ao campo que guarda um tesouro, como guardou, em seu seio, a Mãe do Salvador, o maior tesouro da humanidade. Como os mineiros encontram os tesouros no meio da terra, passaram a ter Senhora Sant’Ana como patrona e recorrer a ela, para obter a graça da boa morte. Além disso, Joaquim e Ana serviam de fato de modelo de casamento cristão

A atribuição de Senhora Sant’Ana era proteger os lares, especialmente as mães de família, o que justifica sua presença não só nos tronos das igrejas, mas também em oratórios domésticos, não só em Minas Gerais.

Análise Iconográfica Iconológica

Sant’Ana traz sempre a cabeça coberta por um véu, símbolo de modéstia, castidade, pois como diz Maria José Palla, “era costume as mulheres casadas esconderem os cabelos.”¹⁵⁷

¹⁵³ BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonial em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. p. 116-235.

¹⁵⁴ CARVALHO, Côn. J. G. Vidigal de. *Temas finais*. Viçosa: Editora Folha de Viçosa, 2003. p.162.

¹⁵⁵ BÍBLIA SAGRADA. Círculo do Livro S.A. O tesouro e a pérola. São Paulo: Vozes, 1982. p. 1193.

¹⁵⁶ BÍBLIA SAGRADA, *loc. cit.*

¹⁵⁷ PALLA, M. J. Teoria da arte. *A palavra e a imagem: ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Editora Estampa, 1996. p. 65.

Além de aparecer ensinando a Virgem a ler, ela pode também aparecer ensinando a Virgem a cantar os Salmos ou a coser, como se lê em livros apócrifos.

A tipologia da Senhora Sant'Ana que ensina à Virgem Maria foi, não só no Brasil, um tema muito difundido na época barroca.

Oratório

O oratório é um mobiliário de pequeno porte, geralmente utilizado para culto doméstico ou litúrgico, como se fosse um retábulo em miniatura. Este, de pousar em móveis, geralmente de uso particular tem abertura central envidraçada, elaborado na técnica de entalhe em talha rasa, que caracteriza o estilo da época denominado D. José I (1750-1777) ou estilo Rococó, mas produzido em série, numa oficina mineira, provavelmente, no final do século XVIII e início do XIX.

O oratório apresenta estrutura de caixa retangular, com face emoldurada, pintada de aluminato de prata e molduras douradas em SS e CC. Vazado na parte inferior e suspenso por delicados pés em volutas que se enrolam para fora, na parte dianteira, e de estrutura quadrangular lisa na traseira, tem coroamento centrado por uma palmeta dourada, que se prolonga em delicadas angras arrematadas em motivos folhares nas extremidades. Nas paredes internas aparecem, sobre o fundo amarelo claro, buquê de florais e botões, da denominada flor de malabar, nas tonalidades vermelho e rosado, folhas verdes; nas externas sobre fundo azul, festões de flores. Na parede do fundo, fixadas, encontram-se imagens esculpidas em talcita ou silicato de magnésio de cor leitosa, como uma porcelana, muito utilizada neste tipo de oratório, para dar mais graça, leveza, sobriedade, em conformidade com a plástica Rococó, em substituição das esculturas de madeira, pesadas e coloridas do Barroco, que se elevam em pedestais de madeira policromada em marmorizada em amarelo e vermelho, com exceção de São Sebastião que está atado no tronco de árvore, que se eleva de um monte verde. Ao centro Cristo crucificado, ladeado, à direita, por Nossa Senhora do Patrocínio e, à esquerda, por São José. No primeiro plano, estão Senhora Sant'Ana com a Virgem franqueadas por São Sebastião a suas direita e São Joaquim à esquerda. Estes personagens tiveram íntima relação com o nascimento, a vida, a

morte e a ressurreição de Jesus Cristo, exceto São Sebastião, que aí figura, provavelmente, por ter sido um dos primeiros mártires do Cristianismo; um guerreiro crente, fiel a sua fé, segundo a tradição cristã, e um santo sempre invocado contra a peste.

Tema: religioso - Nossa Senhora da Glória.
Material: madeira, folhas de ouro, tinta.
Técnica: talha, douração, escultura, policromia.
Autoria: desconhecida.
Época: século XVIII.
Localização: Museu Arquidiocesano, Mariana.
Elementos musicais: órgão, harpa, trombeta ou charamela,
alaúde, canto-livro com notações musicais (?)



Descrição formal

O conjunto é sustentado ao centro por três *putti*, envolvidos por uma faixa dourada que encobre a região pubiana. Eles se elevam sobre nuvens, numa disposição linear, de braços voltados para cima, como atlantes, que sustentam o grupo formado por um querubim flanqueado por *putti*, formando um triângulo. Ladeando essa composição, veem-se dois esvoaçantes *putti*, de vestes longas, que, num inflado movimento de panos, com aberturas sensuais à frente, deixam à mostra as pernas. Desse corpo ergue uma estrutura à guisa de mandorla, apoiada sobre bases de estrutura quadrangular e formada de motivos folhares e flores douradas, *putti* músicos, cantores e outros que suportam a estrutura e, no fecho do arco, a composição é arrematada por um buquê de flores, tudo aplicado sobre fundo carmim.

Os grupos de *putti*, distribuídos à esquerda e à direita da estrutura compositiva, em três planos escalonados, estão na sequência um, três, dois. Os *putti* músicos ou cantores apresentam uma faixa dourada cobrindo a região pubiana e os que sustentam motivos folhares usam uma faixa em diagonal, que circunda pelo ombro direito ou esquerdo, passa pelo torso e encobre a genitália.



Todos instrumentos são dourados. No plano inferior, de baixo para cima, estão os *putti* de pé, o da esquerda, voltado para a direita, faz soar o **órgão portátil** (de pousar) dourado, colocado diretamente no chão, com tubos dispostos por ordem

cromática crescente da esquerda para a direita. Em contraposição, o da direita, voltado para esquerda, tange a **harpa** angular ou romana, que se caracteriza por duas barras dispostas em ângulo, com as cordas esticadas entre elas. O plano intermediário é constituído por três *putti*, sendo que os primeiros, da esquerda e da direita, com os



braços voltados para cima, sustentam motivos folhares enquanto os dois, entrelaçados um ao outro, os do meio tocam o **alaúde** (?), cordofone dedilhado em que a caixa apresenta a forma de meia pêra. Mas isso não se pode precisar, pois o instrumento está ligeiramente encoberto. E, os das extremidades internas sopram a **charamela**, aerofone, de palheta dupla, que se caracteriza por embocadura um tubo cônico com pavilhão largo, e, finalmente, no plano superior, composto por pares de *putti* entrelaçados, os da esquerda têm o livro de música (?) aberto sobre os joelhos, o que informa a presença de cantores, e dos da direita, só um tem o livro no colo. No centro da mandorla está a representação iconográfica de Nossa Senhora das Dores ou Soledade, assentada, com o olhar voltado para o alto, braço flexionado e mão direita sobre o peito, faltando a mão esquerda. Ela usa manto azul, de avesso dourado, longo, que inflado encobre parcialmente a cabeça e deixa à mostra o soqueijal e o modestino dourados. A túnica apresenta-se estofada com motivos florais e fímbrias douradas, com pastilho e panos volumosos que roçagam sobre o pedestal vermelho, com moldura de escócia.



Análise estilística

A obra apresenta grande riqueza iconográfica musical. Os *putti*, em atitude de suportar ou glorificar a Virgem, implantados em planos escalonados na vertical ou superpostos, numa gradação de tamanho, recurso utilizado para obter efeito ascensional dos planos, dão ideia de movimentação e reforçam o efeito visual, contribuindo para dinamizar e acentuar a teatralidade da estrutura compositiva, na expressão correta da linguagem iconográfica. A disposição coreográfica das figuras, marcada pela assimetria axial, enfatiza o fluir sinfônico. As expressões são suaves e graciosas, somados aos gestos e posturas, explorando posições de atores e dando ao conjunto movimentação e teatralidade. Destaca-se ainda a harmonia do conjunto, na expressividade individualização, no realismo da representação e no jogo de cores: dourado sobre fundo carmim.

Para o barroco, a música e a arquitetura estão em íntima relação e as formas decorativas criam em seu desenvolvimento, repetições e entrelaçamentos, exuberante ritmo espacial, como fazem, numa orquestração, as notações musicais.

Este conjunto de grande expressividade não apresenta características de produção mineira, mas pode ser enquadrado como obra do século XVIII de gosto barroco, pelas características mencionadas.

Dados iconográficos e iconológicos

Este grupo escultórico, hoje descontextualizado iconograficamente, não transmite a qualidade espiritual da Virgem ligada à sua glorificação e, sim, à passagem de sua vida dolorosa, representando Nossa Senhora das Dores ou Soledade. Caracteriza-se pelo sentimentalismo das expressões faciais, vestes, posturas das mãos e do pedestal em um polígono irregular, ao invés de nuvens com querubins ou anjos ou, como os aqui representados, no pedestal, em atitude que sugere força.

A iconografia correta deste grupo escultórico, provavelmente, seria a representação de Nossa Senhora da Glória ou da Assunção ou dos Anjos e sua corte celeste, constituída de anjos músicos e cantores que tocam e cantam, em seu louvor, a grande sinfonia. Os anjos que tocam instrumentos musicais estão normalmente relacionados com temas marianos: aparições, natividade, coroações ou assunção da Virgem.

Embora o tema central não coadune com a estrutura compositiva, o conjunto reúne, em perfeita simbiose, os valores pictóricos e musicais traduzidos na harmonia da composição.

4. CONCLUSÃO

No momento de finalizar este trabalho, vêm à tona inúmeras inquietações: mesmo que se possam estabelecer algumas considerações conclusivas, em nenhum aspecto abordado pôde-se esgotar o estudo. Ao contrário, há ainda muito a se pesquisar e analisar nas representações iconográfico-musicais encontradas. Desse modo, ao invés de se colocar o ponto final na investigação, está-se de fato, levantando outras tantas questões, que continuam a desafiar a curiosidade e o zelo dos que se dedicam à temática desta monografia.

Na busca constante dos objetivos delineados desde o início do trabalho, pôde-se constatar a riqueza do tema escolhido, por se tratar de um veio, até então, pouco explorado. Assim sendo, um amplo campo de estudo foi-se revelando à medida que se avançava na busca de informações, documentos, objetos, monumentos e abordagem teórico-metodológica essenciais a um trabalho de cunho científico. As atividades, pelo nível de complexidade e rigor exigido, fizeram com que se constituísse um verdadeiro laboratório de pesquisa e os resultados colhidos, como uma bússola, indicavam os passos a serem dados para objetividade e avanço dos trabalhos.

Foram enfrentadas não poucas dificuldades para se levar a termo o projeto da pesquisa, estando tais dificuldades relacionadas, fundamentalmente, a dois fatores: a exiguidade do tempo e a escassez de documento e informações sobre as representações iconográfico-musicais analisadas.

Em relação ao tempo determinado para entrega da versão final do trabalho, verificou-se logo a impossibilidade de cumprimento do prazo estabelecido pela

coordenadoria do curso, tal a complexidade e a amplitude do tema, além da dificuldade de se ter acesso a informações.

Em relação aos documentos e informações necessários, comprovou-se o descaso das administrações municipais, estaduais e federais não só quanto ao estímulo a financiamento de pesquisas, organização, atualização e manutenção de centros de informações sobre o patrimônio histórico-artístico do tempo e do espaço focalizados neste estudo, mas também da universidade no empenho de aquisição de bibliografia especializada e atualizada sobre o assunto.

Constatou-se, como resultado da pesquisa, que o fator econômico, no caso, o descobrimento do ouro, foi o baluarte para a formação da sociedade e da cultura peculiares da região de Ouro Preto, Mariana e distritos, onde se formaram núcleos de povoamento isolados dos centros mais antigos e hegemônicos do litoral. Foi a população, sob o impulso natural do poder religioso e gosto pela pompa ornamental do culto, que impulsionou o aparecimento e a expansão das manifestações artísticas, uma vez que, através delas, canalizaram suas aspirações.

Essa afirmativa encontrou respaldo em Nicos Hadjinicolau, teórico da História das artes e movimentos sociais, que, ao abordar os trabalhos de Étienne Balibar, o colocou entre os que adotaram a explicação da arte pelo *meio*, defendendo que “os homens exprimiriam, toda a estrutura social em si próprio”¹⁵⁸, argumentando ainda que a maioria dos estudos que se fazem em História da Arte admitem que “o homem e, conseqüentemente o artista é influenciado pela sociedade em que vive.”¹⁵⁹ Em outras palavras, a temática, a técnica e a produção do artista haveria, por certo, de refletir a contingência histórica e filosófica vigente na época.

Feita a opção teórico-metodológica, outra indagação essencial passou a desafiar o investigador: como compreender no acervo barroco em estudo, um fenômeno de abertura, de libertação de formas, se o contexto em que viviam os artistas subjugava a individualidade do homem pelas forças de coerção tanto da religiosidade contrarreformista, quanto do absolutismo político?

¹⁵⁸ BALIBAR, E. Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique. Paris: Maspero, 1966. *apud* HADJINICOLAU, N. Segundo obstáculo: a história da arte como parte da história da civilização. In: _____. *História da arte e movimentos sociais*. Trad. Antônio José Massana Lisboa: Ed. 70, 1973. cap. 3, p. 43.

¹⁵⁹ BALIBAR, *loc. cit*

A resposta veio inspirada em Hippolyte Taine, defensor da tese de que “a obra de arte é determinada por um conjunto que é o estado geral de espírito e dos costumes circundantes”¹⁶⁰, devendo a História da Arte ser entendida como parte da História da Cultura.

Assim sendo, falar de arte barroca foi falar da própria origem cultural, da própria formação histórica, das próprias raízes, da maneira própria íntima de ver, sentir e exprimir uma experiência do real, peculiar aos habitantes da região das minas auríferas.

Como pressuposto deste trabalho, assumiu-se que a arte barroca a ser analisada sintetiza as forças de interioridade bem características do homem do período, razão pela qual estava impregnada das manifestações da incipiente vida sociocultural e do espírito da época dos núcleos de mineração.

Verificou-se que a produção barroca estudada transmite uma gama de significações. A opção realista nas imagens destinadas ao culto, por exemplo, não só tinha um propósito catequético, mas também não se esgotavam nelas mesmas, em puras intenções estéticas, elas estão impregnadas de um conjunto-programa iconográfico de caráter universal, denso de espírito religioso e usado por diferentes civilizações artísticas, em amplo contexto, como instrumento para se chegar à mensagem religiosa e profana.

Foi na obra de Panofsky que o autor desta pesquisa também se inspirou, ao buscar explicações na análise dos temas primários ou naturais, isto é, no conjunto de formas e expressões, constituindo o mundo dos motivos dos artistas um momento (pré-iconográfico); o tema segundo ou convencional, isto é, a identificação do assunto, constituindo um mundo de imagens, estórias e alegorias (análise iconográfica); o significado intrínseco ao conteúdo, isto é, o esclarecimento dos temas em relação ao tempo e ao artista, constituindo um mundo de valores e símbolos (interpretação iconológica).

Nessa perspectiva é que, para penetrar no mundo iconográfico, tornou-se necessário ao pesquisador proceder ao estudo, à análise e a interpretação de cada representação selecionada, levando em conta que as obras, traduzidas em imagens e

¹⁶⁰ TAINÉ, H. *Philosophie de l'art*. Paris: Hachette, [s. d.]. v.1. p. 2.

outras formas, estão impregnadas de um conjunto de convenções iconográfico-iconológicas.

Sendo assim, o inter-relacionamento da música e demais manifestações artísticas da arte barroca, produzida em Ouro Preto, Mariana e distritos, durante o século XVIII e primeira metade do século XIX, e os acontecimentos de ordem socioeconômica e político-cultural puderam ser detectados através de diferentes registros, sobretudo os iconográficos.

Dessa forma, alcançou-se o objetivo da pesquisa, que, justamente, era o estabelecimento de correlações entre a música e a arquitetura, a pintura, a escultura, as artes decorativas, mobiliário.

Foi nas manifestações iconográfico-musicais que se encontrou o sentido profundo de uma cultura que, para se expressar, exigiu a mediação simbólica de uma arte polivalente e universal.

5. Referências Bibliográficas

ALBINO, Washington. *Minas do ouro e do barroco: as raízes históricas da cultura mineira*. Belo Horizonte: Barlavento Grupo Editorial, 1999. 248p.

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 2001. 294p.

ALVIM, Sandra P. de Faria. *A talha das igrejas do Rio de Janeiro: uma metodologia de estudo*. *Barroco 17*. Belo Horizonte: FAPEMIG, p.165-180, 1996.

ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 701p.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 18, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, p. 16, 1978.

_____. Rodrigo e seus tempos. *Publicação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró Memória, n. 37, p. 182-207, 1986.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de. *Escultura portuguesa = Portuguese sculpture*. Trad. Peter Ingham. Lisboa: CTT Correios, 1997. 268p.

ANDREONI, João Antônio. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1982. 164p.

ANTONIL, João André. *Cultura e Opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. 167p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988. p. 141-157.

_____. *História da arte como história da cidade*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 53-54.

_____.; FAGIOLO Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992. 158p.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1904. 503p.

ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. versão portuguesa, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1992. 310p.

ÁVILA, Affonso. *Resíduo seiscentista em Minas Gerais: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967. v. 2, 442p.

_____. *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto; Museu da Prata; Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, 1978. 44p.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 314p.

_____.; GODINHO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980. 220p.

ÁVILA, Cristina. A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística. *Barroco 18*. Belo Horizonte: Bureau Cultural, p 141-170, 2000.

AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. *Dicionário histórico de religiões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 462 p.

AZZI, Riolando; HOORNAERT, Eduardo; BROD, Klaus Van Der Grijp Benno. *História da igreja no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. 442p.

AZZI, Riolando. *A Sé primacial de Salvador: a igreja católica na Bahia 1551-2001*. Petrópolis: Vozes. v. 1, 2001. 498p.

- BARBOSA, Elmer C. Correia. *O ciclo do ouro o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox, 1979.65p.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Comunicação, 1979. v.1-3. 762p.
- _____. *O Aleijadinho de Vila Rica*. São Paulo: Itatiaia, 1988.p. 32.
- BASTIDE, Roger. *A arte e a sociedade*. Trad. Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Nacional, 1979. 216p.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Trad. Marisa Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- _____. *A história da arte da pré-história aos nossos dias*. Trad. Fernando Perne, Lisboa: Martins Fontes, 1976. 458p.
- _____. A escultura brasileira antes do Aleijadinho. In: _____. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record, [s.d.]. p. 110.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. 316p.
- BECKHÄUSER, Frei Alberto. OFM. *Símbolos litúrgicos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981. 99p.
- BÉHAGUE, Gerard. Música mineira colonial à luz de novos manuscritos. *Barroco 3*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas, p. 15-27, 1971.
- BETTENSON, H. *Documentos da igreja cristã*. Trad. Helmuth Alfred Simon. São Paulo: Aste Simpósio, 1998. 452p.
- BEDIN, Franca. *Como reconhecer a arte barroca*. Trad. Carmem de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 64p.
- BÍBLIA SAGRADA. Círculo do Livro S. A. São Paulo: Vozes, 1982.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Trad. João Mauro Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 222p.
- BORGES, Nelson Correia. A escultura e a talha. In: _____. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986.
- BORGES, Nelson Correia. *História da arte em Portugal, IX. do barroco ao rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986-1987. 187p.
- BOSCHI, Caio César. *Estado e irmandade em Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Formato, 1983. 260p. (Tese de doutorado em História).

- _____. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonial em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. p. 116-235.
- _____. *O Barroco mineiro: arte e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 76p.
- BOWKER, John. *Para entender as religiões: as grandes religiões mundiais explicadas por meio de uma combinação perfeita de texto e imagens*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Ática, 1997. p. 136-158.
- BRANDÃO, Euvira. *Escultura. século XVI ao século XX: coleção de escultura da santa casa de misericórdia de Lisboa*: Museu de São Roque, 2000. 203p.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. *O livro ilustrado dos signos e símbolos*. Trad. José Vieira de Lama. Londres: Livros e Livros, 1996. 128p.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje de arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987, 279p.
- _____. *Como se lê uma obra de arte*. Trad. Antônio Maia Rocha. Lisboa: Ed. 70, 1993, 125p.
- CAMINADA, Pedro Manuel Gismondi. Considerações sobre alguns aspectos iconográficos In: *Barroco 12*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, p. 181-184, 1982/83.
- CANDÉ, Roland de. *A música: linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Ed. 70, 1989, 266p.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da música: da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525p.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. A madeira como arte e fato. *Gávea 10: revista de história da arte e arquitetura*. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1993, p. 55-77.
- CARVALHO, Côn. José Geraldo Vidigal de. *Temas Marianos*. Viçosa: Editora Folha de Viçosa, 2002. 340p.
- _____. *Temas finais*. Viçosa: Editora Folha de Viçosa, 2003. 518 p.
- CASTRO, A. B. de. A região das Minas: retrocesso e dispersão a crise. In: _____. *Sete ensaios sobre a economia brasileira*. 3. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- CHECA, Fernando; MORÀN José Miguel. *El barroco: el arte y los sistemas visuales*, 2. ed. Madrid: Ediciones ISTMO, 1985.388p.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002. 996p.
- CHIVERS, Ian. *Dicionário oxford de arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Martins Fontes, 1996. 584p.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984. 614p.
- COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994. 489p.
- CONTI, F. *Como reconhecer a arte rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 64p.
- CONTI, Dom Servilio. *O santo do dia*. Petrópolis: Vozes, 2001. 522p.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones G.Gili/México, 2000. 194p.
- COSTA, Cláudio Manoel da. Villa Rica. *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto, n.IV, 1955-57. 197p.
- COSTA, L. Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 18, p. 76, 1978.
- COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In: *Arquitetura civil III mobiliário e alfaias*. São Paulo: FAU/USP; MEC-IPHAN, 1975.p.135-175.
- CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto/Instituto de Artes e Cultura, 1993. 130p.
- _____. Tópicos e verbetes sobre arte sacra e prataria. In: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 60-61,102, 115-125.
- D’ALVIELLA, Conde Goblet. *A migração dos símbolos*. São Paulo: Pensamento, 1995. 212p.
- D’ARAÚJO, Antônio Luiz. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000. 270p.
- DEL PRIORE, M. L. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- DIAS, Marcos Horário Gomes. *Entre a ética cristã e a estética cortesã: a pintura de corte em Minas colonial*. Ouro Preto: UFOP, 2000.150p. (Manuscrito).

- DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença* Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. 257p.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1988. 314p.
- DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 411p.
- DUPRAT, Régis. *Acervo de manuscritos musicais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994.
- _____. A música sacra no Brasil Colonial e Império. In: *Olhar o Brasil*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n 29, 2001. p. 243-255.
- _____. Música brasileira. In: _____. *Oficina da inconfidência: revista de trabalho*. Ouro Preto: Museu da inconfidência, 2001. p. 225-237.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. 288p.
- _____. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos Ed. 1995. 281p.
- ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 342p.
- _____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 178p.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livro do Brasil, [s.d.]. 234p.
- ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Edusp, 1979. 157p.
- FALCÃO, Antônio José. (Coord). *As vozes do silêncio: imaginária barroca da diocese de Beja*. Lisboa: Estar, 1997. 159p.
- FERNANDES, O. S. Evolução da imaginária no Brasil. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, ano 3, n. 10, p. , 1999.
- FERREIRA, Paulo. As dobras da melancolia: o imaginário barroco português. *Barroco 15*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 173, 1990/92.

- FIGUEIREDO, Cecília M. Fontes. Festa e urbanização em Mariana no século XVIII. *Revista do IFAC*, Ouro Preto: UFOP, n. 2, p. 62-67, dez. 1995.
- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 1-170.
- _____. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 292p.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p.61.
- GIRARD, Marc. *Os símbolos na bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*, Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997. 798p.
- GOMBRICH, E H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Forma, 1983. 343p.
- _____. *A história da arte*. 4. ed. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 506p.
- GONÇALVES, Andréa Lisly; FONSECA, Cláudia Damasceno. Algumas perspectivas da história sobre Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. In: GONÇALVES, Andréa Lisly; VILLALTA, Luiz Carlos; VENANCIO, Renato Pinto; POLITO, Ronald. *Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998. p. 13-85.
- GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1979. 442p.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA-BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia, [s.d.].
- GRAVATA, Hélio; ÁVILA, Affonso. Iconografia mineira do período colonial. *Barroco 13*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, p. 33-36, 1984.
- GUALIX, Gonzalo M. Banás; LARENTE, Juan Francisco Esteban; ZAMARO, Isabel Alvaro. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Istmo, 1984. 497p.
- GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada: A importância dos símbolos na transmissão dos ensinamentos doutrinários de ordem tradicional*. São Paulo: Pensamento, 1962. 407p.

- GUIMARÃES, Ariadne; PRÔA, Ana Lúcia. *O livro dos santos: 365 biografias dos santos mais conhecidos, um para cada dia do ano*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 370p.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre antologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000. 122p.
- HADJINICOLAU, Nicos. Segundo obstáculo: a história da arte como parte da história da civilização. In: _____. *História da arte e movimentos sociais*. Trad. Antônio José Massana. Lisboa: Ed. 70, 1973. p. 55-66.
- HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Trad. Jordi Quingles. Barcelona: Sophia Perennis, 1978. 170p.
- HARTHERLY, Ana. Diante de uma desconhecida e fria azul piscina. *Barroco 18*. Belo Horizonte: Bureau Cultural, p 117-139, 2000.
- HATZFELD, Helmut. *Estudo sobre o barroco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988. 319p.
- HAUSER, Arnold. *O conceito de barroco*. Trad. Berta Mendes, Antonino de Sousa e Alberto. Candeias. Lisboa: Veja, 1997. 95p.
- HEERS, Jacques. *História medieval*. Trad. Tereza Aline Pereira de Queiroz. São Paulo: Difel, 1981. 381p.
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Resende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 393p.
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. 467p.
- HEZTAL, Stanislau. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: Oficinas Grafitec, 1956.
- HOORNAERT. E. et al. *Formação do catolicismo brasileiro (1550-1800)*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- HUYGHE, René. O conhecimento da arte. In: _____. *Sentido e destino da arte*. Lisboa: Ed. 70, 1986.p. 11-43.
- IGLÉSIAS, F. Minas Gerais no século XVIII. In: _____. *Museu da Inconfidência*. Rio de Janeiro, 1984. p. 39-76.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 424p.

- JANCSÓ, István; KANTOR, Íris. (Orgs.). *Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001. 2v.
- JANNEAU, Guillaume. *Dicionário dos estilos*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1970. 329p.
- JOHNSON, Paul. *História do cristianismo*. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001. 680p.
- KANDINSKY, V. *Do espírito na arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 251p.
- KANTOR, Íris. *Pacto festivo em Minas colônia: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. São Paulo: FFLCH/USP. 1996. (Dissertação de mestrado em História).
- KOGAN, Jacobo. *La religión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1987. 244p.
- LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.) *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1977. v. 2. p. 121-144.
- _____. A música na irmandade de São José dos homens pardos ou bem casados. *Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, n. 6. p. 7-239. 1979.
- _____. *História da música na irmandade de Vila Rica*. Belo Horizonte: Martins Fontes, 1979. v. 5, 256p.
- _____. Pesquisa luso-brasileira. *Barroco 11*, Belo Horizonte, p. 71-142, 1981.
- _____. *História da música na capitania geral da Minas Gerais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. 470p.
- _____. História da ereção e desenvolvimento da Irmandade de São José. A sua atividade musical. In: _____. *Os Irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p. 12.
- LEITE, José, S. J. (Org.) *Santos de cada dia*. Braga, Portugal: Editora A. O, 1985. 3v., 1465p.
- LEITE, José. Roberto. Teixeira. *A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências na sociedade e na arte brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

- LEITE, Serafim, S. J. *A música nas escolas jesuítas do Brasil no século XVI*. Rio de Janeiro, 1949. 160p.
- LIMA JUNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1956. 291p.
- LORENTE, Juan E. Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1989. 479p.
- LOYN, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editor. 1990. 370p.
- LUMA, Francisco Vidal; COSTA, Iraci Del Nero da. *Minas colonial: economia e sociedade*. São Paulo: Livraria Pioneiro, 1973. 85p.
- LURKER, Manfred. *Diccionario de figuras e símbolos bíblicos*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993. 299p.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. 437p.
- MALE, Émile. *L'art religieux du XIII siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Librairies Armand Colin. 1948.
- MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos santos*. São Paulo: Banco Safra-Projeto Cultural, 1996.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2v., 407p.
- MATOS, Gregório. Ao braço do Menino Jesus quando aparecido. In: _____. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 307.
- MATOSO, Caetano da Costa. *Códice Costa Matoso*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1999. v. 1-2, 1262p.
- MAX, Murilo. Arraiais mineiros: relendo Sylvio de Vasconcellos. *Barroco 15*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 389-393, 1990/92.
- MELLO, Suzy de. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 121p.
- MENDONÇA, Bárbara H.C. O Teatro Barroco. In: _____. *A era do barroco*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. 181p.
- MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igreja e irmandade de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Ministério de Educação e Cultura, 1975. 158p.

- _____. A religião em Ouro Preto. In: *Bi-centenário de Ouro Preto 1711-1911*, p. 272.
- MENEZES, Ivo Porto de. A arte religiosa em Minas Gerais. In: _____. *Mariana arte para o céu*. Mariana, 1986.
- MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975. p. 35.
- MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares no Brasil colonial*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- MOURÃO, Paulo Krüger Correa. *As igrejas setecentistas de Minas*. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. 180p.
- MOURÃO, Rui. Francisco Curt Lange: descoberta que terminou em criação. In: *Isto é inconfidência ano III – n. 7*. Ouro Preto: Minc/IPHAN/Museu da Inconfidência. 2001. p. 5.
- MULLET, Michael. *A contra-reforma católica nos primórdios da idade moderna*. Lisboa, 1985. 69p
- MURGA, Purificacion. *Diccionarios rioduero*. Símbolos. Madrid: Ediciones Rioduero, 1983. 231 p.
- NEVES, José Maria. *Música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Funarte. 1997. 26p.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Barroco 13*, Belo Horizonte, p. 7-32, 1984-1985.
- _____. A imagem religiosa no Brasil. In: *Mostra do redescobrimento – arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- _____. A escultura devocional na época barroca: aspectos técnicos e funções. *Barroco 18*. Belo Horizonte: Bureau Cultural, p. 251, 2000.
- PALLA, Maria José. Teoria da arte. *A palavra e a imagem: ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Estampa, 1996. 261p.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia : uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. *Significado nas artes visuais*. 2 ed. Trad. Maria Clara F. Kneese e Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 47-87.
- _____. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986. 237p.

- PÉCORA, Alcir (Org.). Sermões da Sexagésima. In: VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2000. p. 29-52.
- PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Trad. Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 350p.
- PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la Edad Média y los tiempos modernos*. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona: Sophia Perennis, 2000. 158p.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; 2000. 407p.
- READ, Herbert. *O sentido da arte*. 4. ed. Trad. E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1978. 666p.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires du France, 1955. 3v.
- RIBEIRO, Marília Andrés. A Igreja de São José de Vila Rica. *Barroco 15*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 447-459, 1990/92.
- _____ A Igreja de São José de Vila Rica. In: *VIII Anuário do Museu da Inconfidência*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG 1990, p. 75-79.
- ROHRBACHER, Padre. *A Vida dos santos*. São Paulo: Ed. Das Américas, 1959. 22v.
- ROPS, Daniel. *A igreja da renascença e da reforma (I)*. Trad. Emerico da Gama. São Paulo: Quadrante, 1996. 526 p.
- RUAS, Eponina. *Ouro Preto sua história seus templos e monumentos*. Belo Horizonte: Santa Maria, 1958. 243p.
- RUIG, Juan Ferraco. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega S. A., 1950. 301p.
- SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048p.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1983.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associação religiosa no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1963. 135p.

_____. *Vila Rica do Pilar: um roteiro de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965. 230p.

SANTIAGO, Silvano. A Palavra de Deus. *Barroco 3*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, p. 7-13, 1971.

SARMENTO, Frei Francisco. JM. *Flos sanctorum*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A antiga Lisboa e sua real biblioteca. In: *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1985. 443p

_____. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990. 374p.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Páginas da história da arte: artistas e monumentos*. Lisboa: Estampa, 1986. v.1, 246 p.

SILVEIRA, Frei Ildefonso. OFM. *A vida dos santos na liturgia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979. 180p.

_____. *A Vida dos santos na liturgia: leitura para reflexão*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

SOBRAL, Luís de Moura. Teoria da arte. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996. 283p.

SOUZA, Alcídio Mafra. *A era do barroco*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. 181p.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificado do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. 237p.

_____. Festas barrocas e a vida cotidiana em Minas Gerais: uma sociedade colonial e suas festas, In: *Festa cultura e sociabilidade na América portuguesa*. JANCSÓ, István, KANTOR Iris, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. p. 183 – 195.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer, Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 3v.

TAINÉ, Hippolyte. Da natureza da obra de arte. *Filosofia da arte*. São Paulo: Formar, [19--]. p. 11-35.

- TAPIÉ, Victor. *O barroco: atualização cultural*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Edusp, 1983. v. 1, 104p.
- _____. *Barroco e classicismo*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988. v.1-2, 282p, 190p.
- TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. 3. ed. Porto: Lello Editores, 2001. 299p.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares E. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. 193p.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário ilustrado de belas-artes*. Lisboa: Presença, 1985. 251p.
- TEJADA, Luis Moreal; HAGGAR R.G. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Editorial Juventude, 1999. 426p.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 351p.
- _____. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000. 176p.
- TIRAPELI, Percival. (Org.). *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: UNESP, 2001. 287p.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. O esplendor barroco e a igreja. In: _____. *História de Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Lemi, 1980. p. 581-655.
- TRESIDDER, Jack. *Os símbolos e o seu significado*. Trad. Marisa Costa. Lisboa: Estampa, 2000. 184p.
- TRIADÓ, Juan-Román. *Saber ver a arte barroca*. Trad. José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 79p.
- TRICCA, Maria Helena de Oliveira. *Apócrifos II os proscritos da bíblia*. São Paulo: Mercury, 1992. 338 p.
- _____. *Apócrifos III os proscritos da bíblia*. Trad. Ivo Martinazzo. São Paulo: Mercury, 1996. 352p.
- TRINDADE, Côn. Raimundo. *Breve notícia dos seminários de Mariana*. Mariana: Arquidiocese de Mariana, 1953. 280p.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil colonial (1500–1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 534p.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Aspectos da arte religiosa no Brasil: Bahia, Pernambuco, Paraíba*. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1981.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p 1040.

VASCONCELLOS, Diogo de. *História do bispado de Mariana*. Belo Horizonte: s.ed., 1935. p. 60.

_____. *História antiga de Minas Gerais*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. 297p.

VASCONCELLOS, Salomão de. *Mariana e seus templos*. Belo Horizonte: [s.ed.], 1938. p. 60.

_____. Ofícios mecânicos de Vila Rica durante o século XVIII. In: *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 331-360, 1940.

_____. Como nasceu Ouro Preto. Sua formação cadastral desde 1712, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 171-232, 1955.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento residências*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956. 315p.

_____. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979. 156p.

_____. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. São Paulo: Abril cultural, 1981. 104p.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental século VIII a XIII*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 200p.

VENTURI, Lionello. Filólogos, arqueólogos e conhecedores nos séculos XIX e XX e a crítica de arte e a visibilidade pura. In: _____. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito Lisboa: Ed. 70, 1984. p. 179-196, 223-239.

VERGUEIRO, Laura. *Opulência e miséria das Minas Gerais*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 85p.

VORAGINE, Jacques de. *La legende dorée*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

VORÁGINE, Santiago de la. *La legenda dourada*. 2. ed., versão cast, Madrid: Aliança Editorial, 1987. 2 v., 1038p.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997. 407p.

WISNIK, José Miguel. (Org.). Ao braço do mesmo Menino Jesus quando desaparecido. In: *Gregório de Matos: poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 307.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 301p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. 170p.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 112p.

WOODWARD, Kenneth L. *A fábrica dos santos*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliana, 1992. 432p.

ZILLES, Urbano. *A significação dos símbolos cristãos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. 127p.

6. ANEXOS

6.1. MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA

O Museu da Música de Mariana tem suas origens no final da década de 1960, quando o então Arcebispo de Mariana Dom Oscar de Oliveira iniciou a reunião de antigos manuscritos e impressos musicais localizados na cidade. A maior parte desse material encontrava-se no Palácio Arquiepiscopal, na época anexo à Igreja de São Pedro dos Clérigos. Posteriormente, ele ajuntou a esse um volume de documentos musicais que estava encerrado na Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção.

Paralelamente, Dom Oscar passou a tomar contato com arquivos de corporações musicais e de famílias de músicos de cidades vizinhas, estimulando doações à Arquidiocese. O primeiro arquivo recebido foi oferecido por José Henrique Ângelo, descendente de uma família de músicos da cidade de Barão de

Cocais, despertando o interesse de musicólogos como Francisco Curt Lange, já em 1969.

Enquanto isso, a organização física da coleção foi iniciada por Maria Ercely Coutinho, com a colaboração de Vicente Ângelo das Mercês. O arquivo proveniente de Barão de Cocais começou a ser organizado e catalogado pelo musicólogo paranaense padre José de Almeida Penalva, que apresentou, em 1972, um estudo que se tornou o modelo de organização do Museu.

Ainda em 1972, no mês de julho, a partir de uma visita do musicólogo Luís Heitor Correa de Azevedo ao acervo, a convite de Lauro Morais, então diretor do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, surgiu a ideia de propor a Dom Oscar a retomada das pesquisas no importante acervo por ele reunido. A proposta foi encaminhada a ele por Luís Heitor, juntamente, com Rubens Romanelli, Berenice Menegale, Venício Mancini e Maria da Conceição Rezende. Acolhida a solicitação, esta última acabou assumindo as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo, num trabalho ininterrupto por doze anos.

O trabalho de Conceição Rezende foi o que, efetivamente, permitiu o surgimento oficial do Museu da Música de Mariana, inaugurado no arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana em 6 de julho de 1973, com a presença de autoridades da Igreja e do Estado. Conceição Rezende iniciara a organização da coleção no ano anterior, dedicando-se principalmente aos documentos originários da cidade de Mariana, tomando como base o trabalho realizado no arquivo de Barão de Cocais pelo padre José de Almeida Penalva.

A partir dessa fase, passou a ser incorporada ao acervo uma grande quantidade de manuscritos, cuja doação foi fruto do incentivo de Dom Oscar. Em alguns casos, a própria Conceição Rezende intermediou a doação ou compra de documentos musicais.

Em 1976, foi realizada a microfilmagem de parte dos manuscritos¹⁶¹ para a elaboração do catálogo *O ciclo do ouro*¹⁶², que relaciona manuscritos musicais e outros documentos históricos de onze acervos mineiros e cariocas. Os papéis de música, entretanto, continuavam a chegar e, na década de 1980, já eram procedentes

¹⁶¹ Hoje, os fotogramas encontram-se na Pontifícia Universidade Católica, do Rio de Janeiro.

¹⁶² BARBOSA, E. C. C. *O ciclo do ouro o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1979.

de cerca de 30 cidades mineiras. Conceição Rezende, no entanto, encerrou seu trabalho no Museu durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música, realizado em Mariana, de 1º a 4 de julho de 1984, ocasião em que Dom Oscar providenciou o registro jurídico da instituição. Além de uma organização física, a pesquisadora deixou no Museu da Música de Mariana: catálogos, fichários e uma considerável quantidade de anotações manuscritas, que ainda hoje orientam os pesquisadores na consulta do material.

Em seguida, o Museu foi transferido para o novo Palácio Arquiepiscopal, à Praça Gomes Freire, começando a receber consulentes interessados na pesquisa e divulgação desse patrimônio musical brasileiro, que foi se tornando, desde o final da década de 1980, cada vez mais numeroso.

A partir de janeiro de 2001, foi reunida a equipe responsável pelas atividades de reorganização, catalogação e edição do acervo. Essa é constituída pelos pesquisadores Paulo Castagna e Vítor Gabriel de Araújo, de São Paulo; André Guerra Cotta, de Belo Horizonte; Aluizio José Viegas, de São João del-Rei; Carlos Alberto Figueiredo e Marcelo Capôs Hazan, do Rio de Janeiro, e Maria Teresa Gonçalves Pereira, de Mariana.

6.2. MÚSICA DA INCONFIDÊNCIA

O Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, é detentor de um representativo acervo de manuscritos musicais, do primeiro quartel do século XVIII até o início do século XIX, composto de: música religiosa para missas e ofícios; música para banda, orquestra, piano; modinhas, e trechos de óperas.

Esse acervo, no primeiro momento, reuniu coleção que o pesquisador e musicólogo alemão Francisco Curt Lange recolheu em diversas cidades mineiras desde 1944. Posteriormente, contou com doação de coleções oriundas de Pitangui, de Campanha, de Ponte Nova e de Ouro Preto¹⁶³, e, ainda conta, sob regime de custódia temporária, com duas coleções do Arquivo Público Mineiro.

¹⁶³ Cacilda Coeli Climaco, de Ponte Nova, doou, em 1992, 107 documentos, sendo 103 publicações avulsas e 4 livros, além de obras sacras e profanas, em sua maioria de autores estrangeiros. A família de Anália Esteves Ribas, de Ouro Preto, também fez uma significativa doação.

O diretor do Museu da Inconfidência, Rui Mourão, para dar tratamento mais específico a este diversificado acervo, criou o setor de Musicologia, que está sob a coordenação geral do musicólogo Régis Duprat, que teve nos primeiros tempos a ajuda do maestro Carlos Alberto Baltazar e Conceição Rezende. Hoje, ele conta com o auxílio da musicóloga Mary Ângela Biozan, além de contribuições ocasionais de Aldo Luiz Leoni e Paulo Augusto Soares.¹⁶⁴

Como produto dessas atividades, em 1982, foi publicado um catálogo temático de volumes de transcrição musicológica de partituras para execução, assim como foram lançados discos. Em 1991, por empenho de Rui Mourão, sob a coordenação geral de Régis Duprat e técnica de Carlos Alberto Baltazar, lançou-se o primeiro volume do *Catálogo temático dos manuscritos musicais da coleção Francisco Curt Lange*, com 232 obras de compositores mineiros.¹⁶⁵

Em seguida, lançou-se o segundo volume, ainda como resultado de convênio entre a Universidade Estadual Paulista/UNESP e o Museu da Inconfidência. Este volume dedica-se a 106 obras de 40 compositores não-mineiros da referida coleção de manuscritos.¹⁶⁶

Em co-edição com a Editora da Universidade Federal de Minas Gerais/Editora UFMG será lançado oportunamente o terceiro volume do catálogo *Acervo de Manuscritos Musicais: coleção Francisco Curt Lange*, dedicado aos anônimos e, ainda, o terceiro volume da *Coleção música do Brasil colonial*, de partituras restauradas, que vem sendo publicada em parceria com a Editora da Universidade de São Paulo/Edusp.¹⁶⁷

Por intermédio de levantamentos das informações encontradas nos manuscritos, é possível se chegar a dimensionar a produção musical, conhecer os compositores locais, avaliar a disseminação de repertório através das cópias de partes de músicas, bem como sua ação dentro da comunidade.

¹⁶⁴ MOURÃO, R.; LANGE, F. C. Descoberta que terminou em criação. *Isto é inconfidência ano III - n. 7*. Ouro Preto: Minc - IPHAN - Museu da Inconfidência. 2001, p. 5.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 5.

¹⁶⁶ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁶⁷ DUPRAT, R. *Acervo de manuscritos musicais*. Belo Horizonte: UFMG, 1994, p.1.

6.3. GLOSSÁRIO

Esta útil coleção de verbetes sobre ornamentação foi retirada de *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*, de Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado. Em meio a esses foram inclusos outros sobre instrumentos musicais usados no período histórico em estudo.

Acanto: motivo decorativo, presente originariamente no capitel coríntio, que representa folha do acanto espinhoso. O uso do motivo em acanto foi generalizado na ornamentação em talha do período barroco.

Alaúde: instrumento antigo de cordas beliscadas que ocupa um lugar muito importante na música instrumental do século XVI e XVII. Descendente em filiação direta de um instrumento persa ou árabe, chamado *ud*, aparentado com a antiga *guitarra mourisca*, é introduzido na Espanha, no século XII ou XIII. (*Al'-ud*, de onde derivou a palavra *laude*, do espanhol, *laude*, em português, que deu *alaúde* e *lut*, em francês arcaico). Forma adotada nos finais do século XVI. A caixa do alaúde tem um aspecto de uma meia pêra: o dorso convexo é formado por nove a quarenta *costelas* coladas umas às outras. No tampo de pinho tem uma rosácea ornamental esculpida. O braço está dividido em trastes (ou *tons*) como a guitarra. O instrumento clássico tem cinco cordas duplas e, uma corda simples.

O árabe (*al'ud*) foi a forma em que o instrumento chegou à Europa, ou durante as Cruzadas ou através da conquista da Península Ibérica pelos mouros. No século XVI, o alaúde era popular como instrumento cortesão em toda a Europa. Nessa época, apresentava-se usualmente com seis séries de cordas, isto é, um par de cordas para cada nota, em uníssono ou na oitava.

Cordofone dedilhado em que a caixa apresenta a forma de maia pêra, com as costas abauladas, e no tampo uma abertura circular rendilhada, a roseta (ou rosácea). Tem um braço muito largo e relativamente curto, com sete ou mais

trastes de tripa, produzindo uma escala cromática. O clavelhante é muito inclinado em relação ao braço.

Só por volta de 1500, é que o alaúde atinge a sua configuração final: costa periforme, roseta na abertura do tampo e clavelhante perpendicular ao braço. De importância capital para a música do Ocidente, a partir do final da Idade Média até o século XVIII. Suas características são: cordofone dedilhado de corpo periforme, com fundo abaulado, construído a partir de ripas de madeira (ilhargas) encurvadas e colocadas umas as outras; um tampo harmônico plano com a boca esculpida em forma de roseta; trastes de tripa cingindo braço e espelho; uma clavelheira que costuma formar ângulo quase reto com o braço, onde clavelhas se afinam. O instrumento clássico tem cinco cordas duplas e uma corda simples.

Anjo: o anjo é elemento ornamental dos mais comuns em retábulos e arcos-cruzeiros de igrejas mineiras. A escultura de anjos começa a aparecer em retábulos da fase de transição (cerca de 1730) do estilo nacional português (1ª fase do Barroco em Minas) para o estilo Dom João V (2ª fase do Barroco em Minas). Na fase Rococó (3ª fase do Barroco em Minas ou fase do Aleijadinho), os anjos desaparecem das colunas e pilastras, passando a figurar de preferência em portadas, arcos-cruzeiros, cúpulas de capela-mor ou, algumas vezes, em coroamentos de retábulos. Os tipos mais comuns de anjos, na ornamentação religiosa em Minas, são os *querubins* ou *serafins*, pequenos e com ou sem asas, lembrando alegres meninos, ou os arcanjos, figuras maiores, lembrando adolescentes ou adultos jovens, sendo geralmente desta espécie os anjos músicos e os anjos tocheiros. Há casos de anjos singulares, de feições e busto femininos (ex.: Museu de Tiradentes), ou com traços orientais (ex.: Capela de Santo Antônio, em Pompeu, Município de Sabará).

Arquivolta: ornato em contorno ou que acompanha a forma de arco. As arquivoltas concêntricas, presentes no coroamento ou remate do retábulo, são umas das características dos altares da 1ª fase do Barroco em Minas.

Barroco: o estilo barroco floresceu na Europa durante o século XVII, correspondendo historicamente à ação contrarreformista da Igreja Católica e também à expansão colonizadora de Portugal e Espanha. Foi, por essa mesma época, introduzido no litoral brasileiro, marcando com suas formas o programa arquitetônico e ornamental de igrejas e conventos. Em Minas Gerais, o estilo vigorou praticamente durante todo o século XVIII, em cujo final viria a ocorrer o advento do Rococó (altares de 1760/1770) na capitania. A interação dos dois estilos justifica que se fale em *feição Barroco-rococó* relativamente à arquitetura e ornamentação de algumas igrejas mineiras de fins daquele século.

Barroco em Minas Gerais: – característica: o Barroco mineiro, obedecendo às linhas gerais do estilo, se caracterizou: a) pela exuberância do elemento ornamental na decoração interior das igrejas; b) pelo uso intenso da talha policromada, com predominância do revestimento em ouro; c) pela gradativa tendência à movimentação e ao encurvamento das formas arquitetônicas, primeiro na arquitetura interna das igrejas (ex.: Matriz do Pilar, em Ouro Preto), depois na própria arquitetura externa (ex.: Igreja do Rosário, em Ouro Preto); d) pelo realismo das composições escultóricas e da imaginária; e) pela presença de elementos ornamentais profanos, ao lado de elementos de simbologia religiosa (ex.: Capela do Ó e Matriz de Sabará).

Bolo armênio: argila vermelha que se emprega em pintura ou como base de preparação da obra de talha em madeira para receber o trabalho de douramento. O mesmo que almagre.

Carnação: pintura cor de carne aplicada na parte desnuda do corpo das imagens. Pode-se falar em carnação do Cristo crucificado, São Sebastião, etc. Nesse processo, a pintura era geralmente feita a óleo e polida. Opõe-se ao estofamento a têmpera, técnica empregada para pintura dos demais elementos da imagem, como vestuário, barbas, cabelos, etc.

Cartela: superfície lisa, geralmente à imitação de um pergaminho e colocada no meio de um friso ou um pedestal, para se gravar uma inscrição ou para ornato.

Charamela: antigo instrumento musical de sopro de madeira e palheta dupla, antepassado do oboé. Durante o século XVI as charamelas desenvolvem-se numa família completa (consort), Praetorius refere-se a sete tamanhos. Há uma grande confusão, em relação a sua nomenclatura, mas por esta altura o termo charamela designa normalmente os termos mais agudos, enquanto os mais graves se chamam bombardas. As bombardas apresentam a meio do tubo a fontanelle, uma caixa perfurada, escondendo o mecanismo das chaves, necessárias nos instrumentos mais graves. Nos modelos maiores a palheta é colocada num tudel de forma parecida com a do moderno fagote.

Coluna: pilar cilíndrico, dividido em base, fuste e capitel, que serve de estrutura e ornato dos retábulos, alternando em geral com pilastras.

Concha: objeto ou ornato de feitio análogo à concha. É um dos motivos decorativos predominantes na ornamentação barroca. Fala-se também em *conchoides* ou *concheados*.

Diadema: ornato em faixa circular ou em forma de coroa.

Douramento: processo de revestimento em ouro, de peças ornamentais, retábulos, imaginária, etc. Segundo lição dos Autos de Justificação das pinturas da Igreja do Rosário de Mariana, subscritos em 1826 por Manuel da Costa Athaíde, o processo consistia em raspção e limpeza da madeira, colocação de gesso grosso, cola de pelica, nova mão de gesso, tinta mate ou fosca e não polida, lixamento desse material, aplicação do chamado bolo armênio e assentamento final dos folículos ou lâminas de ouro – os pães de ouro, seguindo-se a respectiva brunidura da peça.

Estatuária: a arte de esculpir estátuas. Diz-se também de determinado conjunto de estátuas, ou da maneira própria de esculpi-las de um dado artista. Exemplo: a *estatuária* do Aleijadinho no conjunto de Profetas do adro do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas.

Fezes de ouro: escória de ouro, usada no processo de douramento de peças de madeira.

Filactério: espécie de pergaminho esculpido, desenhado ou pintado, com inscrições bíblicas ou outros dizeres de sentido religioso. Exemplo: *filactérios* dos profetas do Aleijadinho, em Congonhas.

Florais (motivos): são vários os ornamentos em motivos florais encontrados nas igrejas mineira do período colonial, entre eles: folhas de acanto, margaridas, rosas, girassóis, camélias, lírios, cravos, etc., podendo aparecer isolados ou em guirlandas nos retábulos, arcos cruzeiros, portadas, etc.

Folhagem: trabalho em talha, escultura ou pintura representando folhas, usado como ornato em retábulos, arcos-cruzeiros, paredes, painéis pintados, etc.

Fuste: a parede ou tronco da coluna entre a base e o capitel.

Glória: composição, em talha, escultura ou pintura em que, circundando uma figura central de Deus ou de santos, aparecem uma auréola de raios luminosos ou um conjunto de anjos. No período barroco, eram comuns as ornamentações do tipo glória nos tetos de igrejas ou sobre o altar-mor.

Harpa Triangular ou de Caixilho: possui um ângulo pronunciado entre a voluta e a caixa de ressonância. A consola é curva. Recebe a denominação harpa diatônica, quando tem uma só fileira de cordas e de descendência holandesa, já divulgada no continente, a partir do século XII, adquirindo a designação de harpa gótica. Harpa de caixilho ou triangular de modelo românico: apresenta coluna curva e

caixa de ressonância, onde se podem destacar as aberturas sonoras, cordas fixas fazendo ângulo reto com tampo harmônio e a consola.

O Cristianismo transmite-nos as primeiras fontes iconográficas sobre a harpa, associadas, de maneira geral, à angelologia ou, frequentemente, ao rei Davi. Na história ou mitologia, ela está ligada aos deuses Apolo e Orfeu e aos mitos sobre a origem da música.

Imaginária: 1. Arte de esculpir ou talhar imagens religiosas em madeira ou outros materiais. 2. Conjunto de imagens que constituem o acervo da espécie em determinado museu, igreja, etc. Pode-se falar, também, em imaginária, relativamente à obra de determinado artista. Exemplo: a *imaginária* do Aleijadinho.

Mármore fingido: pintura imitando mármore, usada na madeira de retábulos ou na pedra de cantaria de arcos-cruzeiros, pilastras, paredes, etc. Em Minas, esse artifício aparece, às vezes, em ornamentações de fins do século XVIII ou princípios do XIX. O mesmo que faiscado.

Mísula: ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na superior que, à maneira do consolo, ressalta de uma superfície, geralmente vertical, para sustentação de imagens ou outras peças. Aparece retábulos ou paredes. A mísula pode ser do tipo invertido, mais larga na parte inferior e estreita na superior.

Modilhão: ornato em forma de S invertido, às vezes com função de suporte ou consolo, e pendente de cornija.

Mordente: preparação adesiva de cores ou tintas grossas e cola que os pintores assentavam por baixo do douramento de peças de madeira.

Nicho: cavidade ou vão em parede, muro, retábulo, arco-cruzeiro, etc., para colocação de imagens ou objetos ornamentais.

Órgão: instrumento composto de tubos, cujo som é obtido pela introdução de ar através de um fole, acionado mediante pressão exercida sobre um teclado próprio. No século XV, surgiu o órgão positivo (de pousar), de proporção maior, colocado diretamente no chão ou sobre uma mesa, distinto do órgão portátil e do grande órgão fixo. Os tubos eram dispostos por ordem cromática e, na parte posterior, encontrava-se o fole. A partir desse período, aparece frequentemente como atributo de Santa Cecília ou tocado por anjos, geralmente em temas alusivos à iconografia mariana, sobretudo ligada à glorificação.

O uso de encerrar os tubos e a maquinaria do órgão com grandes peças de madeira os bufetes, geralmente, ornados de esculturas, estátuas e outros trabalhos de talha, remonta a tempos passados, mas foi a partir do século XVII que chegaram a construir verdadeiros trabalhos de arte. A estatuária decorativa que povoa os remates superiores desse instrumento tem como tema favorito os anjos músicos tocando diversos instrumentos usados na época. Restam em Minas alguns órgãos construídos no século XVIII, a exemplo dos existentes na Sé de Mariana, na Matriz de Tiradentes e na Igreja do Carmo de Diamantina.

Palma: ornato em forma de palma. Palmeta.

Panejamento: diz-se da roupagem de figuras pintadas ou esculpidas, com relação às dobras ou ondulações de suas vestes. A forma ou desenho do panejamento serve, às vezes, para identificação do estilo de determinado artista. Exemplo: o *panejamento* típico da estatuária e imaginária do Aleijadinho.

Pão de ouro: ouro batido em folhas delgadíssimas, para trabalhos de douramento de peças de madeira.

Perspectiva (pintura em): pintura que busca representar num plano os objetos ou figuras tais como se apresentam à vista, ocorrendo variedades de perspectivas, de acordo com os diferentes ângulos em que se coloque o observador.

Policromia: trabalho de revestimento em pintura ou douramento de talha, imagens, etc. em que aparecem duas ou mais cores.

Resplendor: círculo ou auréola com raios de metal, que se põe na cabeça das imagens de santos ou em crucifixos, custódias, etc.

Rococó: estilo ornamental surgido na França durante o reinado de Luiz XV (1710-1774) e caracterizado pelo uso de curvas caprichosas e formas assimétricas e pela delicadeza dos elementos decorativos, como conchas estilizadas (*rocailles*), laços, flores, folhagens, etc., que tendiam a uma elegância requintada. Predominando inicialmente na decoração de mobiliário e interiores de palácios, passou depois a ser francamente adotado na ornamentação de igrejas. A introdução do estilo rococó, em Minas, ocorre entre 1760/1770, sendo seus principais representantes o Aleijadinho, na talha, e Athaíde, na pintura.

Roacaille (Rocalha): elemento ornamental, derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbodas, colunas, paredes, etc., que acabou se introduzindo na ornamentação de portadas, arcos-cruzeiros, retábulos, painéis de pintura, molduras, etc., de igrejas. O elemento roacaille mais característico é uma estilização da concha. As *rocailles* aparecem geralmente em composições assimétricas, dentro do espírito representativo do estilo Rococó. Costuma-se falar indistintamente em gosto *roacaille* ou gosto *rococó*, embora, originalmente, o termo *rococó* se ligue à arquitetura e ornamentação religiosa e o *rocalha* à arquitetura civil.

Santeiro: escultor ou entalhador dedicado à confecção de imagens religiosas; imaginário.

Talha: trabalho ornamental, em alto ou baixo-relevo, feito geralmente na madeira. Por extensão, o conjunto de obras de talha de uma época, uma região, uma igreja, um autor, etc.

Tarja: peça de pintura, escultura ou talha, quase sempre com ornamentos em forma de ramos, flores, festões, etc., cercando um claro onde se vê um escudo, símbolo ou alguma inscrição.

Trompe l'œil: ilusão de ótica. A expressão é usualmente referida com relação à pintura ilusionista.

Trombeta: instrumento de sopro munido de uma embocadura curvilínea. A trombeta metálica, réplica destes instrumentos primitivos, é conhecida desde a mais alta antiguidade (descobriu-se no Egito uma trombeta de bronze datando do segundo milênio antes de nossa era). No tempo de Moisés e Josué (décimo terceiro século a. C. (?)) os hebreus atribuíram a este instrumento uma função sagrada de que a *Bíblia* contém um brilhante testemunho, sobre reserva dos possíveis erros de tradução: Êxodos. 19,13-20; Levíticos 23,24; Números 10,1-10; Josué 6,11; II Crônicas 5; Apocalipse 8,11; etc. A trombeta de pistões apareceu por volta de 1815. Instrumento de sopro, constituído de um tubo longo de metal afunilado.

Voluta: ornato enrolado em forma de espiral, em trabalho de talha ou escultura em pedra, bastante usado na ornamentação externa e interna das igrejas mineiras do século XVIII.

6.4. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho

Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) faz parte de um grupo de grandes escultores de Minas Gerais do período colonial. Filho natural do construtor português Manuel Francisco Lisboa com sua escrava Isabel, Aleijadinho nasceu no arraial do Bom Sucesso, em Ouro Preto, Minas Gerais, Era pardo-escuro, estatura baixa, testa volumosa e larga, cabelos pretos e anelados, barba serrada, lábios grossos, pescoço curto. Sobre sua formação há muitas lendas, sabe-se apenas que estudou as primeiras letras, latim e religião.¹⁶⁸

¹⁶⁸ BRETAS, R. J. F. *Traços bibliográficos de Antônio Francisco Lisboa*. In: 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 1858. Cf. D'ARAUJO, A. L. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro:

Supõe-se que ele tenha adquirido seus conhecimentos de desenho, arquitetura e escultura com o próprio pai e com o tio Antônio Francisco Pombal (-). No entanto, é possível que tenha aprendido desenho e pintura no curso de João Gomes Batista (?-1788). Sua aprendizagem de entalhador deu-se com Francisco Xavier de Brito (?-1751), conforme sugere Rodrigo Melo Franco de Andrade¹⁶⁹, ou com José Coelho de Noronha (1704-1765), segundo Germain Bazin.¹⁷⁰

Manuel Francisco Lisboa era constantemente contratado para a execução de obras em Vila Rica. Algumas de vulto, como por exemplo, a construção do Palácio dos Governadores, cujo projeto é de José Fernandes Alpoim; a cadeia nova; o conduto de água para o Palácio do Governador e outras. Com tantas obras públicas, desenhadas em sua maioria por ele mesmo, ele tornou-se um homem de recursos.

Seu contemporâneo Joaquim José da Silva, vereador do Senado da Câmara de Mariana, redigiu um texto sobre a arte de Minas no *Registro de fatos notáveis*, em 1790, no qual mostra como a arte evoluiu, libertou-se do Barroco e alcançou elegância e perfeição na obra de Aleijadinho. Rodrigo José Ferreira Bretas publicou o texto *Traços biográficos de Antônio Francisco Lisboa*, em 1858¹⁷¹, sendo esse, até hoje, uma das principais referências sobre Aleijadinho. Por iniciativa de Rodrigo Melo Franco de Andrade, parente de Bretas e criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, inúmeras pesquisas foram feitas nos arquivos de Minas Gerais sobre a vida e a obra do artista.

A primeira referência histórica à carreira de Antônio Francisco Lisboa é de 1766, quando lhe encomendaram o projeto da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, para a qual executou também vários outros trabalhos, como a ornamentação da fachada, entre 1766 e 1792, num trabalho harmonioso em que concentrou o efeito decorativo do medalhão da portada, que encena São Francisco recebendo os estigmas de Cristo no Monte Alverne. Ainda nessa igreja, executou o retábulo-mor, conforme recibos sob a guarda do Museu da Inconfidência. No coroamento, glorificou a Virgem da Conceição, padroeira dos franciscanos, que

Revan, 2000. p. 154.; COSTA, L. *Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho*. *Revista do IPHAN/MEC*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 75-82, 1978.

¹⁶⁹ ANDRADE, p. 171, 1986. Cf. VASCONCELLOS, Sylvio. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979. p. 13.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 154.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.

aparece entre as Pessoas da Santíssima Trindade. No coroamento do tabernáculo, trabalhou o brasão seráfico, e, no frontal do altar, as santas mulheres, que encontraram o sepulcro vazio. A ornamentação em talha faz parte do efeito monumental, liga-se à decoração das paredes; os púlpitos e o lavabo da sacristia.¹⁷² O documento mais antigo sobre sua atividade profissional data de 1770-1771, um recibo da Irmandade dos Terceiros do Carmo, de Sabará, por seu trabalho na portada e púlpitos da mesma igreja.¹⁷³ Em outro documento, de novembro de 1781, a Ordem Terceira de Sabará do Carmo informa que apenas Aleijadinho e seus trabalhadores são capazes de construir uma obra bem arrematada:

O melhor meio para que esses trabalhos sejam feitos com perfeição, e sem alteração, segundo os desenhos, é assinar contrato com o mestre e os trabalhadores mais capacitados para executá-los na dita forma, e por essa razão o Reverendíssimo Comissário Subprior e os irmãos membros do comitê ficaram de comum acordo, por uma unanimidade, que só o mestre Antônio Francisco Lisboa e seus trabalhadores poderiam realizá-la com toda satisfação desejável.¹⁷⁴

Ainda nessa Igreja o talento de Antônio Francisco Lisboa aparece também no entalhe de outras obras, tais como, as imagens de São Simão Stock e São João da Cruz, para os retábulos, terminadas em 1799, que apresentam rostos, um de um jovem e o outro de um homem mais maduro, de traços com tal realismo, que nos fazem crer num modelo vivo. O historiador Bazin (?) observa, no texto *A escultura brasileira antes do Aleijadinho*, que:

A mão aberta de São Simão Stock é um verdadeiro estudo de anatomia: pode-se ver as veias e tendões, dedos quadrados, ossos que parecem atravessar a pele. São João da Cruz, o superior dos Carmelitas, ergue os olhos para a Virgem, a mão no peito, contendo a emoção que o domina, em pleno êxtase. E, na estatueta de São Joaquim, na Matriz de Congonhas do Campo, onde se vê o santo tomando conta de seus carneiros, quando surge um anjo que prediz o nascimento de uma filha da esposa estéril. Ele aperta com a mão o coração e, transbordando de amor, canta, ri, dança, toda sua alma eleva-se numa ação de graças.¹⁷⁵

Aleijadinho começou a esculpir em pedra a partir de 1769-1770 e, em 1771, trabalhou, ao mesmo tempo, em Ouro Preto e Sabará. Nesta, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, é de sua autoria o projeto para a reforma das torres e do frontão, esculpido por ele mesmo, em rocha verde.

¹⁷² OLIVEIRA, M. A. R. de. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 20.

¹⁷³ D'ARAÚJO, A. L. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000. p. 55.

¹⁷⁴ BAZIN, G. A escultura brasileira antes do Aleijadinho. In: *O Aleijadinho e a escultura barroca do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. p. 110.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 190.

Em 1772, ele terminou os trabalhos em pedra-sabão dos púlpitos de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, entrando nesse mesmo ano para a Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Irmandade do Patriarca São José dos Bem-casados. Em 1773 e 1774, trabalhou na decoração do teto da capela-mor de São Francisco, de Ouro Preto, e no acabamento do frontispício da Igreja do Carmo, de Sabará. A rivalidade existente entre a Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto e a de São João del-Rei levou esta última a pedir a ele que construísse a capela deles mais bonita que a outra.¹⁷⁶ Ainda em 1774, Aleijadinho fez novo desenho para o embelezamento da portada da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, de Ouro Preto, acrescentando uma composição figurada acima da portada.¹⁷⁷

Os primeiros sinais da doença, que o atormentaria pelo resto da vida, apareceram em 1777. No ano de 1778, trabalhou na Capela das Mercês e Perdões e, nos dois anos seguintes, ele enriqueceu a fachada e decorou o interior da Igreja do Carmo, de Sabará com magníficas obras em talha dourada e policromada.¹⁷⁸

Nessa época, Aleijadinho trabalhava já gravemente enfermo. No livro de contas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, de Ouro Preto, há recibos de pagamento a dois negros que o transportavam para fazer a revisão do risco da capela-mor, trabalho que tinha feito dois anos antes.

Com Aleijadinho, a arte da talha em Minas evoluiu mais rapidamente do Barroco para o Rococó e, pode-se afirmar que, a realização mais perfeita do Rococó português no Brasil deve-se a sua obra. E isso foi reconhecido há muito tempo pelo capitão Joaquim José da Silva, vereador de Mariana, como faz ver este seu comentário: “Superior a todos e único nas esculturas de pedra em alto-relevo ou em baixo-relevo e no desenho dos ornamentos irregulares do melhor gosto francês é o acima citado Antônio Francisco.”¹⁷⁹

Sua arte monumental apresenta uma diferença entre o arquiteto e o escultor. Muitas vezes, a decoração interior está atrasada em relação à arquitetura exterior, mas, por outro lado, o ornamentista, algumas vezes, precede o arquiteto, como na

¹⁷⁶ Alguns dos desenhos desses dois projetos ainda se encontram no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.

¹⁷⁷ D'ARAÚJO, *op. cit.*, p. 155-156.

¹⁷⁸ VASCONCELLOS, S. de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho*. São Paulo: Nacional, 1979. p. 21.

¹⁷⁹ SILVA, J. J. da. Registro de fatos notáveis. Belo Horizonte, 1790. *apud* D'ARAÚJO, *op. cit.*, p. 156.

evolução geral do Barroco. Arquiteto e escultor, Aleijadinho trouxe o *galardão* supremo ao barroco português, erigindo formas singulares nos solenes templos mineiros. Na policromia, branca e dourada, empregada no estilo Rococó, ele destaca os ornamentos cinzelados, mas conserva seu caráter arquitetônico nas colunas, nas partes lisas das pilastras e na curvatura das abóbadas.¹⁸⁰

Nas obras de arquitetura compiladas por Sylvio de Vasconcellos (1979), o artista realizou as seguintes modificações: no frontispício da Igreja Matriz de São João de Morro Grande¹⁸¹, onde tentou um novo tipo de fachada, esculpindo uma estátua; no projeto de seu pai para o Carmo, de Ouro Preto, fez modificações no frontispício; no desenho da portada e do brasão do Carmo, de Sabará, e no projeto do frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de São João del-Rei, que foi, depois, alterado por Francisco de Lima Cerqueira.¹⁸²

Em 1796, começou a obra dos Passos e a dos profetas, do Santuário de Congonhas do Campo, considerado um dos maiores conjuntos escultóricos do país, ao qual consagrou dez anos de sua vida. O conjunto monumental só foi terminado em 1805, por causa da doença, e exigiu um grande número de auxiliares.¹⁸³

Além de Maurício e Justino que eram entalhadores, Aleijadinho tinha outro escravo Agostinho.¹⁸⁴ Segundo Vasconcellos,

no ano de 1807, Antônio Francisco Lisboa, terminou dois retábulos colaterais da Capela de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica — O de São João Batista e o de Nossa Senhora da Piedade — ,que vinham sendo entalhado por Manuel Francisco de Araújo. No ano seguinte resolveu a Ordem que em vista do mestre de obras Antônio Francisco Lisboa ter concluído os dois altares acima citados, segue-se com as obras dos guarda-pós a camarins nos dois da parte de cima, de Santa Quitéria e de Santa Luzia, na mesma forma dos anteriores. Nesses retábulos trabalhou até 1809. É interessante consignar que, entre 1812 e 1814, Justino Ferreira de Andrade, escravo e auxiliar de Aleijadinho, executou os púlpitos e os dois primeiros altares colaterais da capela carmelita em menção. Possivelmente porque no período, já não estava Antônio Francisco em condições de responsabilizar-se pelo trabalho.¹⁸⁵

Segundo Barbosa:

¹⁸⁰ D'ARAÚJO, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸¹ SOUZA, Wladimir Alves de. (Col.). Guia dos bens tombados, Minas Gerais histórico: Expressão e Cultura, 1985. O atual município de Barão de Cocais era denominado antigamente de Morro Grande.

¹⁸² VASCONCELLOS, *loc. cit.* Cf. BAZIN, *op. cit.*, p. 169.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 215-216.

¹⁸⁴ ANDRADE, p. 176, 1986.

¹⁸⁵ VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 106-107.

Justino não tinha pago a seu mestre, senão com a pequena parte do salário de um ano que lhe pertencia e desde então, no fim da vida, a mania do mestre nos seus solilóquios era a de exigir do seu discípulo o que ele lhe devia. Durante todo o tempo em que esteve parálítico, seguidamente apostrofava a imagem do Senhor que tinha em seu quarto e tantas vezes ele havia esculpido, pedindo para pousar sobre si seus pés divinos.¹⁸⁶

Aleijadinho terminou seus dias, cego, morando na casa de sua nora Joana que tratou dele até a morte, com setenta e seis anos. Ele foi enterrado na campa do altar de Nossa Senhora da Boa Morte, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Antônio Dias, em Ouro Preto.

¹⁸⁶ BRETAS. In: BARBOSA, *op. cit.*, p. 32.