

O TRIUNFO BARROCO: MÚSICA E COLONIALIDADE NA VILLA RICA

Raquel Wachtler Pandolpho*

Resumo: Ainda hoje, morar em Ouro Preto é viver cotidianamente arrebatamentos barrocos. Mas será que fazer triunfar esta estética barroca não é ainda cultivar a colonialidade, mantendo assim a cidade presa ao seu passado colonial? Para trabalhar com estas questões, sempre considerando a relevância política da música nas dinâmicas socioculturais, o estudo retrocede até a Villa Rica setecentista e traça relações entre barroco e colonialidade na análise de uma fonte histórica que narra performances eucarísticas realizadas na procissão que comemorou a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a Igreja Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto na Villa Rica setecentista. Ocorrida em 1733, esta procissão é amplamente considerada como uma das maiores festas barrocas das Américas. Assim, a análise das manifestações musicais descritas no “Triunfo Eucarístico” (1734) de Simão Ferreira Machado surge no texto com o objetivo de trazer os processos de hibridização cultural na Villa Rica, especialmente as relações entre música e colonialidade.

Palavras-Chave: Barroco; Música; Colonialidade; Villa Rica;

Résumé: Aujourd’hui encore, vivre à Ouro Preto, c’est expérimenter au quotidien des ravissements baroques. Mais faire triompher l’esthétique baroque ne signifie-t-il pas encore adorer la colonialité, gardant ainsi la ville collée à son passé colonial? Pour travailler avec ces questions, en considérant toujours la pertinence politique de la musique dans les dynamiques socioculturelles, l’étude remonte à Villa Rica du XVIII^e siècle et retrace la relation entre le baroque et la colonialité dans l’analyse d’une source historique qui raconte les performances eucharistiques réalisées dans la procession qui a commémoré le transfert du Saint-Sacrement de l’église Nossa Senhora do Rosário dos Pretos à l’église Nossa Senhora do Pilar à Ouro Preto dans la Villa Rica du XVIII^e siècle. Organisée en 1733, cette procession est considérée comme le plus grand festival baroque des Amériques. Ainsi, l’analyse des manifestations musicales décrites dans le “Triunfo Eucarístico” (1734) de Simão Ferreira Machado apparaît dans le texte dans le but d’étudier les processus d’hybridation culturelle à Villa Rica, en particulier les relations entre musique et colonialité.

Mots Clés: Baroque; Musique; Colonialité; Villa Rica

Como ouro na mina, está ela incrustada na serra.
Nada que nela começa se encerra:
O tempo não passa, o resto do mundo se afasta,
Ela te consome e você quer ser só dela.
Mas é tão bela,
De percepção horizontal,
Emoldurada por um mar de morros.
Historicamente nostálgica,
Arquiteticamente etérea.
Ah Vila Preta,
Onde está seu Ouro Rico?

* Mestranda em Filosofia na linha Ética e Filosofia Política pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) com a pesquisa “Espectros de Górgias: Efeitos póstumos da feitiçaria sofisticada”, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel e com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Licenciada em Filosofia (UFOP). Graduada em Letras Português (UFOP). Email: raquelpandolpho@gmail.com Blog: platonicasite.wordpress.com

Esse sobe e desce infinito
De igrejas republicanas,
Com os seus rock's de sinos.
Diga-me se é pecado, conte-me se for errado.
Se aliviar ilicitamente
De todo o sofrimento em vão
Dissolvido nas ruas de pedra sabão
("Cidade Diagonal" - poema autoral, escrito em 2015).

1. Triunfo barroco no cotidiano: vivências ouro-pretanas

Iniciamos o presente ensaio com uma poesia, pois a linguagem poética é a forma de expressão que melhor representa o arrebatamento estético cotidiano, experiência em si barroca que se dá ao morar em Ouro Preto. A cidade diagonal é desarmonicamente constituída em exagero, um local que transmite distorção e ao mesmo tempo beleza, através da sua oscilação intensa e constante entre luz e sombra. Mesmo num breve passeio ouro-pretano, é fácil identificar aspectos característicos da arte barroca. Por exemplo, o jogo entre claro e escuro, que permeiam os frequentes encontros entre a estreiteza dos becos e a amplitude dos largos. Outro aspecto observável é a sensação de fragmentação espacial e temporal, dependendo de onde se olha, as várias paisagens recortam o espaço em pedaços, entre o mar de morros.

Fundamental na arte barroca é sua estética persuasiva, que através do transbordamento da criação imagética, tenta expressar a grandeza da experiência mística. Para Kitson: "Evidentemente toda arte apela tanto à emoção quanto à mente, mas o Barroco recorre ao apelo emocional como um meio de atingir a mente de um modo todo especial (...) foi mais 'orientada para o espectador' do que qualquer outro estilo" (KITSON, 1979, p.15). Em Ouro Preto o aspecto persuasivo atinge uma centralidade no funcionamento da experiência barroca, pois propõe o convencimento por meio da sedução que se dá na construção de um espaço urbano verdadeiramente cênico. O acaso sustenta um papel estruturador da paisagem.

Dessa maneira a experiência se pauta no inesperado, a vida pública torna-se uma trajetória de persuasão onde o drama é o elemento persuasivo, que passa inspirar a particular subjetividade. Ou seja, o arrebatamento se manifesta de forma singular em cada um, movida pela arte e a incerteza. Um exemplo barroco desse apelo às emoções tradicionalmente utilizado é a escultura do artista italiano Bernini, *O Êxtase de Santa*

Teresa. Sobre essa estimadíssima obra, escreveu um importante historiador da arte, Ernst Gombrich:

Se admitirmos que uma obra de arte religiosa pode ser legitimamente usada para suscitar aqueles sentimentos de fervorosa exultação e místico enlevo, que eram o objetivo visado pelos artistas do Barroco, teremos de reconhecer que Bernini atingiu essa meta de um modo magistral [...] conseguiu uma intensidade de expressão facial que jamais fora tentada em arte (GOMBRICH, 2000, p.346).

Enquanto os artistas renascentistas atingem o auge da representação, da imitação perfeita, os artistas barrocos se preocupam muito mais com a expressão do que com a veracidade mimética. É quase como se o barroco afirmasse através de suas diagonais inquietas a impossibilidade da perfeição. Neste ensaio instanciamos – como também fez Wolfflin na obra *Princípios Fundamentais da História da Arte (1915)* – o barroco como uma categoria estética oposta ao clássico. Para o autor, na primeira categoria predomina a importância da cor, a extravagância da expressão, enquanto na segunda o primordial é a nitidez do desenho, a perfeição mimética. Se considerarmos clássico e barroco como categorias formais (talvez ônticas) e não apenas categorias históricas, ambas podem haver em qualquer época e espaço da civilização.

Na cidade do ouro, a construção de uma experiência barroca contrapõe a forma da perspectiva clássica pela sua própria organização compositiva. Este novo rearranjo formal não somente assimila uma sensação de incertezas e contradições, como também enuncia uma nova lógica dos valores operantes na relação entre o artista e o receptor. Ao dissertar sobre a ideologia do barroco, Souza pontua: “[...] o ‘Barroco’ surge no mundo dos conceitos com uma permanente indecisão, carregado de sentido negativo, [...] a direção valorativa que recebeu de início esteve comprometida com a ‘distorção’, a ‘deformação’ e a ‘ilusão’” (SOUZA, 1987, p. 16). Em um primeiro momento, essa resistência do olhar, habituado ao clássico, em ver beleza na incompletude bizarra do barroco, desembocou numa maneira pejorativa de recepcionar esta forma desforme, inovadora na história da arte.

Este incômodo ou tormento que a forma barroca pode causar àqueles que só enxergam beleza no sóbrio, claro e unidimensional, é prova que o surgimento desta expressão autêntica propõe um novo modo de vida. Em outras palavras, o barroco é um estilo que inaugura uma visão de mundo nova, um modo alternativo de pensar e perceber a realidade. Outra diferença crucial entre a visão clássica e a visão barroca é: enquanto a

primeira se organiza através de evidências imediatas de sentido, a segunda impõe a necessidade de decifração mediada.

Ou seja, uma usa a línguas dos símbolos, enquanto a outra só existe através da linguagem alegórica. “Retoricamente a alegoria diz b para significar a [...] observando -se que os dois níveis (designação concretizante de b e significação abstrata de a), são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados” (HANSEN, 2006, p.15). É possível perceber o uso dessa linguagem não apenas na retórica que constitui os monumentos – sempre consoante a um estado de espírito barroco da curva em oposição ao reto, do oval ao invés do quadrado – espalhados por Ouro Preto, mas nas várias representações artísticas do local, nas quais sempre existem alguns pontos de destaque que alegoricamente almejam representar o todo da cidade.

2. *Triumpho eucharístico* e o elemento musical estético-persuasivo

[...] seria o Triunfo Eucarístico um préstito carnavalesco e luxuoso numa orgiástica inversão da realidade, na qual já se prenunciava a crise da mineração e (concomitantemente com o seu caráter espetacular ou além dele) na qual estava o peso e a pompa das liturgias sacralizadoras de um poder em crise? (TOLEDO, 1994, p.88).

A hipótese veiculada por Lima (2016) – professor de música brasileira da Universidade Federal de Ouro Preto – em seu artigo intitulado “Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo civilizador musical em fins do século XVIII” pode ser sintetizada na seguinte constatação: impor um modelo civilizador português, no caso do advento do colonialismo, é estabelecer, por meio de procedimentos coloniais violentos, a implantação na colônia “lusu-brasileira” de um único modelo estético (baseado nas formas de sociabilidade europeias).

Considerando a relevância política da música nas dinâmicas socioculturais, traçaremos algumas relações com uma fonte histórica oriunda da Villa Rica setecentista. A análise do “Triunfo Eucarístico” (1734) de Simão Ferreira Machado surge no texto com o objetivo de analisarmos o modo como se deu na antiga Villa Rica esse processo de hibridização cultural. Estes processos de hibridização são normalmente descritos apenas

em termos de uma “mestiçagem cultural” positiva, acabando por deixar de lado os aspectos envolvidos na consolidação de uma retórica persuasiva do discurso colonizador.

Para melhor elucidar as reflexões até aqui perscrutadas, recorreremos a um valoroso documento, a fim de nos aproximar do contexto artístico-cultural da Villa Rica no início do séc. XVIII. Escolhemos pela intrigante efervescência musical da época. Fato que certos registros podem comprovar, como a construção – pela ordem dos Franciscanos – de uma “Escola de Artes e Ofícios” em 1737, onde dentre os ofícios figurava o da música. Além disso, a célebre “Casa da Ópera” já funcionava desde 1750, embora sua arquitetura, até hoje conservada, tenha sido construída em 1769. Existem manuscritos que revelam o funcionamento dessa casa de espetáculos na Minas Gerais colonial, seis óperas são citadas: *A Ciganinha*; *Jogos Olímpicos*; *Coriolano*; *Alexandre na Índia*; *O mundo da lua*; *Os triunfos de São Francisco*.

Enfim, justificativas metódicas à parte, voltemos a narrativa em questão. Intitulada *Triumpho Eucharistico* (1734), ela descreve a transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a Igreja Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, que ocorreu em 1733, marcando a inauguração desta última, que a partir daí será a nova matriz da então sede da capitania de Minas Gerais. Esta procissão é amplamente considerada como uma das maiores festas barrocas de toda América.

Curt Lange, importante historiador da música mineira, ressalta esse escrito como crucial para esquadrihar a atividade musical da primeira metade do sec. XVIII, pois pouco se sabe sobre a história da música dessa época, devido a falta de registros. Segundo o autor existem dois documentos indispensáveis deste período que oferecem informação sobre a práxis musical:

Um é o livro intitulado *Triumpho Eucharistico*, escrito por Simão Ferreira Machado (...) A descrição refere-se a grupos vocais e instrumentais, a grupos dançantes, a um notável trombeteiro alemão (sem dúvida componente do regimento local) e a uma missa de dois coros (LANGE, 1982, p. 144).

Simão Ferreira Machado menciona, ao todo, sete vezes em sua narração o recurso musical, este sempre compondo a retórica barroca investida, ainda mais vigorosamente, durante o préstito. Dentre as atrações, somando aos números musicais, são descritas cavallhadas, touradas, apresentações teatrais, danças e rezas. A música configura – junto ao cenário lúdico composto pela própria arquitetura local, bem como pelos carros e arcos triunfais, pelo o caminho da procissão todo enfeitado de ouro, diamantes e outras gemas

preciosas – um imprescindível elemento persuasivo, possuindo uma precisa função de apelo às emoções afetivo-religiosas, através da grandiosidade sonora.

Aspecto esse que podemos observar na seguinte passagem: “[...] celebrou-se huma Missa officiada a dous coros de musica, em cujos ministros a riqueza dos paramentos dava gosto aos olhos, devoção ao coração” (MACHADO, 1734, p.6). Bem como no trecho: “[...] hum alemão, rompendo com sonoras vozes de hum clarim o silencio dos ares: fazia com invectivas da arte, que nas vozes do instrumento fosse a melodia encanto dos ouvidos...” (MACHADO, 1734, p.9). Como já mencionado, o elemento estético persuasivo é fundamental na arte barroca.

Podemos citar alguns instrumentos registrados no texto *Triumpho Eucharistico* como tambores, guitarras barrocas, violinos, charamellas, trombetas e outros instrumentos de sopro, pois o português se refere também a um gaitero habilidoso. Além disso, ele menciona que dentro dos carros triunfais vinham: “[...] músicos de suaves vozes, e vários instrumentos” (MACHADO, 1734, p.7).

Interessante lembrar que a população da capitania de Minas era majoritariamente negra e escravizada, assim a possibilidade de um levante desse povo, espoliado e violentado, andava sempre à espreita, causando temor aos colonizadores. Estes usavam de diferentes dispositivos que simulavam uma “inclusão” dos colonizados. Tentando fazer parecer que, principalmente nos dias de festa como o *Triumpho Eucharistico*, todos “partilhavam” daquelas crenças cristãs e riquezas ostentadas nas igrejas, cuja posse era subitamente da Corte portuguesa. O triunfalismo barroco pretende apagar momentaneamente – com o ilusório e o maravilhoso como nota Ávila na passagem abaixo – o fato das fortunas ostentadas em seus rituais serem embebidas em sangue negro, repletas de dor, trabalho compulsório e morte.

No fundo, o triunfalismo não significa aí uma consciência absoluta de vitória, porém a tentativa de conter pelo ilusório e maravilhoso, a marcha transformadora do tempo, de contrapor às forças de evolução a imagem de um mundo estável e ideal que é preciso fazer triunfar sobre a história (ÁVILA, 1971, p. 37).

Ainda sobre isso, vale ressaltar que era comum que a demanda de músicos na colônia fosse suprida pelos chamados “escravos de ganho”, os únicos negros que possuíam algum tipo de prestígio sociocultural na sociedade de então. Podemos observar esse aspecto

também no texto de Simão em alguns pontos, como nesse onde o autor descreve quatro trombeteiros negros usando gala:

Mais atraz distancia de dous passos vinhaõ quatro negros cobertos de chapeos agaloados de prata com plumas brancas; vestidos todos de berne; calçados de encarnado. Vinhaõ em cavallos brancos de jaezes de berne tocando trombetas, de que pendiaõ estendartes de seda branca com huma custodia pintada (MACHADO, 1734, p.11).

Para finalizar esta parte do escrito é importante ressaltar que o *Triumpho Eucharístico* marca – ao mesclar *pathos profano* e *religioso*, bem como a mistura entre erotismo com misticismo – uma revolução estética na forma e no conteúdo, sendo essa viragem barroca marcante para todas as práxis artísticas. Podemos observar essa mistura entre paganismo e cristianismo quando Simão narra a ordem do desfile, que mistura elementos da mitologia Greco-romana com alegorias cristãs.

O barroco apresenta-se como a própria expressão de uma tensão, impossível de ser sintetizada dialeticamente, onde não existe espaço para sobriedade da razão, nem para harmonia clássica ou para a nitidez e forma renascentista. Neste cenário, a música, com sua capacidade autêntica de mover almas, torna-se uma ferramenta crucial para expressar a polarização entre extremos, a verticalização e a dramaticidade. O barroquismo marca também o início desse encontro inusitado entre música secular e música popular.

3. Marcos Coelho Neto: compositor da Villa Rica setecentista

Um minucioso estudo dos livros das irmandades conduz-nos imediatamente a descoberta ao ‘mulatismo musical’, se assim podemos chamá-lo. Os homens de cor se haviam agrupado - referimo-nos a Vila Rica, onde se conservou maior número de documentação - nas Confrarias da Boa Morte, das Mercês dos Perdões, das Mercês de Cima, de São José e de São Francisco de Paula [...]. Nossos músicos circulavam livremente e se apresentavam também nos templos cujas irmandades e ordens terceiras só admitiam brancos [...] A música estava em mãos dos mulatos que dominavam sua arte, executando-a com perfeição (LANGE, 1982, p. 146).

Nesta passagem, Curt Lange refere-se às irmandades como detentoras de um enorme poder simbólico no Brasil colonial, pontuando que, através da pesquisa dos livros das mesmas, podemos obter abundante informação sobre a atividade musical da época. Além

disso, o autor assinala que “[...] o ‘mulato’ de Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete” (LANGE, 1982, p.142).

Ainda que seu vocabulário esteja desatualizado (principalmente ao utilizar termos racistas como “mulato” e “mulatismo”), as informações obtidas por esse historiador são úteis para refletirmos aqui sobre um fenômeno de nosso interesse, a saber, a livre circulação de homens não-brancos em esferas sociais antes restritas somente aos brancos. Isto acontecia quando estes passavam a desfrutar de certo prestígio social graças à sua enorme habilidade musical, como instrumentista ou como compositor. Esse é o caso de Marcos Coelho Neto, compositor mineiro, nascido em Vila Rica (1740), morreu no mesmo lugar em 1806.

Foram encontrados vários registros de sua vida profissional, ele era membro da Irmandade de S. José dos Homens Pardos e da de N. Sra. das Mercês de Cima, foi trompetista de alguns conjuntos musicais e também timbaleiro na Cavalaria Auxiliar de Vila Rica. De 1779 a 1789, foi regente do conjunto da Irmandade do Santíssimo Sacramento e em 1799, ingressou na Irmandade de Santo Antônio, constituída somente por brancos, sendo ele uma dessas exceções à estratificação sócio-racial da época colonial.

Algumas de suas composições chegaram aos nossos dias, a mais famosa é o Himno a 4 chamado Maria, Mater Gratiae de 1787. Existem também as antífonas Domine Hyssopo e Salve Regina, algumas Ladainhas (em dó, em ré e em fá) e também alguns Responsórios. No seu hino, são notáveis certos elementos expressivos barrocos, embora ainda mantenha aspectos modais clássicos, como observa Crespo Filho: “A expressão é barroca, mas a forma é clássica na simetria tonal (plano das modulações) e desenvolvimento temático” (1990, p. 70).

Referências bibliográficas

ÁVILA, A. *O Lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CRESPO FILHO, S. O Himno a 4 de Marcos Coelho Netto: uma análise. *Revista Música*, v. 1, n. 2, p. 69-78, 1990.

GOMBRICH, E.H. *História da arte*. Curitiba: LTC, 2000.

HANSEN, J.A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

KITSON, M. *O Barroco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura (coleção O Mundo da Arte) – 7ª edição, 1979

LANGHE, F.C. *A música barroca*. In: História geral da civilização brasileira: administração, economia, sociedade. São Paulo: Difel, 1982.

LIMA, E.V. Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo civilizador musical em fins do século XVIII. *Anais do SEFiM – Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, v. 2, n. 2, 2016.

MACHADO, S.F. *Triunfo Eucarístico*. Exemplar da Cristandade Lusitana. Lisboa: Companhia de Jesus 1734.

SOUZA, W.P.A. de. A ideologia do Barroco. *Revista do IAC*, Ouro Preto, Nº0, p. 12-23, janeiro de 1987.

TOLEDO, J.L.D. Triunfo Eucarístico (Villa Rica) 1733: Carnaval ou Liturgia Barroca de um poder em Crise? *Revista do IAC*, Ouro Preto, nº1, p. 88-91, dezembro de 1994.

WOLFFLIN. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989