

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Felipe Novaes Ricardo

O INTÉRPRETE DE HISTÓRIAS INVENTADAS: Minas Gerais setecentista na balança
da Musicologia

Belo Horizonte
2023

Felipe Novaes Ricardo

**O INTÉRPRETE DE HISTÓRIAS INVENTADAS: Minas Gerais setecentista na
balança da Musicologia**

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Linha de Pesquisa em Música e Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha

Belo Horizonte
2023

R488i Ricardo, Felipe Novaes.

O intérprete de histórias inventadas [manuscrito]: Minas Gerais setecentista na balança da Musicologia/
Felipe Novaes Ricardo. - 2023.
303 f. : il.

Orientadora: Edite Maria Oliveira da Rocha.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Musicologia. 3. Música e história - Minas Gerais. I. Rocha, Edite Maria Oliveira da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Felipe Novaes Ricardo**, em 29 de maio de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha - Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. David John Cranmer - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Prof. Dr. Rogério Budasz - University of California, Riverside, EUA

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior - Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses - Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Edite Maria Oliveira da Rocha, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 29/05/2023, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Budasz, Usuário Externo**, em 29/05/2023, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jose Newton Coelho Meneses, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2023, às 09:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 31/05/2023, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **David John Cranmer, Usuário Externo**, em 01/06/2023, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2334062** e o código CRC **A80EDB2A**.

A quem deseja a liberdade de inventar.

AGRADECIMENTOS

Ao cotidiano que me dança em poesia aquilo que é beirada de vida.

Sendo qualquer coisa de intermédio, nem eu ou o outro, vale lembrar que minha maior presença é o que me falta. Aproximação inventiva entre Mário de Sá-Carneiro e Manoel de Barros

RESUMO

Esta tese tem por objetivo compreender e avaliar as estratégias adotadas pela musicologia brasileira, ao longo do século XX e XXI, na elaboração de imaginários narrados acerca de uma Minas Gerais setecentista. Partindo de uma organização taxonômica não antagônica de fontes em grupos musicográficos e não-musicográficos, nesta tese são exploradas metodologias de tratamento informacional fundamentadas: por um lado, na recomposição editorial de manuscritos musicais e, por outro, na exploração contextual-significativa a partir de documentação cartorial, contábil-financeira, administrativa, jurídica e censitária relativa às práticas musicais em Minas Gerais ao século XVIII e primeiras décadas do XIX. Este percurso de compreensão foi estabelecido como meio de análise e abstração das características e direcionamentos das estruturas metodológico-procedimentais recorrentemente acionadas pela musicologia brasileira sobre o objeto aqui em tela. Dessa maneira, a tese se estrutura em quatro capítulos que seguem o itinerário conceitual *escolher, editar, inventar e libertar*, defendendo-se a reavaliação crítica da prática historiográfico-musicológica por meio da proposta de direcionamento a certo paradigma da liberdade inventiva, sendo o conceito de inventividade definido como integrante do processo narrativo, distante de premissas de ficcionalidade e assentado na elaboração de *interlocus* entre analista e objeto pela atividade de observar, traduzir e compreender. Especificamente, por reconhecer-se como parte integrante da atividade de reflexão dirigida, o vínculo estabelecido entre musicólogo/analista, fontes e suas relações com o processo de elaboração narrativa e prática historiográfico-musicológica. Desse modo, defende-se a tomada de consciência acerca da subjetividade como motor da elaboração da memória, como fio de coser imaginários, presente em campos procedimentais e metodológicos diversos. Por isso, adota-se a analogia de Eros e Midas como estratégia de compreensão da elaboração deste percurso em musicologia, sobre o recorte aqui assumido, entendido como administrado por um narciso taumaturgo. Por fim, indica-se que a possível alternativa a esta vinculação encontra-se no movimento de abertura a uma prática historiográfico-musicológica pluriverbal, que reconheça as suas bases subjetivas de constituição de imaginários e compreenda a liberdade inventiva como agenda musicológica.

Palavras-chave: invenção; Minas Gerais setecentista; musicologia; editoração em música; musicográfico; não-musicográfico

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to comprehend and evaluate the strategies used by Brazilian musicologists in constructing narratives about 18th-century Minas Gerais, during the 20th and 21st centuries. The thesis explores a set of methodologies that includes a non-antagonistic taxonomic organization of sources, into musicographic and non-musicographic groups. The approach is based on two pillars: (1) editorial recomposition of musical manuscripts, and (2) contextual/significative exploration of notarial, accounting-financial, administrative, census, and legal documentation. Therefore, the thesis is structured into four chapters following the itinerary of conceptual nuclei named as *choosing*, *editing*, *inventing*, and *liberating*. It argues for the critical reassessment of historiographical-musicological practice by proposing a direction toward a paradigm of inventive freedom. The concept of inventiveness is defined as an integral part of the narrative process, grounded in the construction of an interlocus between the analyst and object(s) through the activities of observation, translation, and comprehension. Moreover, the thesis recognizes the link between the musicologist/analyst, sources, their relationships with the narrative development, and historiographical-musicological practice as an integral part of critical analysis. It argues for the awareness of subjectivity as the engine of memory elaboration, as the thread sewing together imaginaries across various procedural and methodological fields. In this scenario, the analogy of Eros and Midas is used as a strategy to understand the development of this historiographical path in musicology, conceived as articulated by a thaumaturge Narcissus. In conclusion, the thesis suggests that a potential alternative to this musicological-narrative context lies in a movement towards a pluriverbal historiographical-musicological practice that acknowledges the analyst's self-subjective foundations in the constitution of imaginaries and, therefore, recognizes inventive freedom as an agenda for musicology.

Keywords: invention; eighteenth-century Minas Gerais; musicology; musical editing; musicographic documents; non-musicographic documents.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Representação comparativa entre os campos e zonas subdisciplinares da Musicologia em Lopez-Cano e New Grove Dictionary	59
Figura 2 - Representação geral da relação a x b em grid de visualização. O quadro implica em 1 informação do total de 3.200 possíveis, como no exemplo citado.....	92
Figura 3 - Representação genérica da relação entre evento informacional por faixa de tempo.....	95
Figura 4- Representação genérica do tratamento metodológico dos dados levantados em cada edição, organizados por: coeficiente, estrutura-interferência, percentual específico de alteração por instrumentação	98
Figura 5 - Proposta de periodização dos momentos de monopólio e concorrência em Vila Rica no contexto das festividades públicas entre 1720 e 1822	156
Figura 6 - Planta de Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, 1800	205
Figura 7 - Tratamento digital e reconhecimento do traçado urbano geral de Vila Rica a partir do documento APM-079. Na figura, consta como exemplo a ênfase no Distrito de Ouro Preto	206
Figura 8 - Localização aproximada da residência de músicos no distrito de Ouro Preto, contendo indicadores de marcos urbanos de Vila Rica	207
Figura 9 - Localização aproximada da residência de músicos no distrito Antônio Dias	208
Figura 10 - Localização genérica da residência de músicos nos distritos do Alto da Cruz e Morros.....	209
Gráfico 1 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 01	103
Gráfico 2 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 02.....	105
Gráfico 3 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 03.....	107
Gráfico 4 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 04.....	109
Gráfico 5 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 05.....	110
Gráfico 6 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 06.....	113
Gráfico 7 - Representação do percentual total de monopólio acumulado pelos dois agentes com maior recorrência no espaço das festividades públicas em Vila Rica: à esquerda relativo aos acórdãos (1720-1761) e à direita aos arremates (1762-1822)..	160
Gráfico 8 - Flutuação nos gastos do Senado da Câmara com música para as festividades ordinárias e extraordinárias em Vila Rica entre 1720 e 1822, com destaque para linha de tendência inflacionária e deflacionária.....	163
Gráfico 9 - Relação entre Receitas, Despesas e percentual de gastos com Música para as festividades do Senado da Câmara de Vila Rica entre 1720 e 1774	165
Gráfico 10 - Detalhe: destaque para a implementação do sistema de arrematações de música, em 1762, no contexto geral das Receitas, Despesas e gastos com música em Vila Rica	168

Gráfico 11 - Exemplo de redes socioprofissionais ativas em Vila Rica nos recortes 1775-180 e 1787-1792	190
Gráfico 12 - Perfil vinculativo em mapa de sociabilidade profissional dos músicos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (1769-1770	312

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Estrutura geral AMB 01 e quantificação de interferências declaradas.....	102
Tabela 2 - Estrutura geral AMB 02 e quantificação de interferências declaradas.....	104
Tabela 3 - Estrutura geral AMB 03 e quantificação de interferências declaradas.....	106
Tabela 4 - Estrutura geral AMB 04 e quantificação de interferências declaradas.....	108
Tabela 5 - Estrutura geral AMB 05 e quantificação de interferências declaradas.....	110
Tabela 6 - Estrutura geral AMB 06 e quantificação de interferências declaradas.....	112
Tabela 7 - Indicação de ano, cota e músico responsável: Vila Rica (1720-1822	149
Tabela 8 - 1720 a 1761: Indicação de Agente e localização de Cota documental.....	157
Tabela 9 - Descrição dos dados censitários levantados na residência dos Rodrigues da Silva, na rua do Sacramento, Distrito de Ouro Preto, no ano de 1804.....	199
Tabela 10 - Comparativo entre distrito de morada, categoria profissional auto-identificada e quantidade de músicos que se apresentavam pertencimento laboral, de acordo com o censo de 1804.....	203
Tabela 11 - Documentação cível ou criminal tendo como autor ou réu músico atuante em Vila Rica e proximidades (XVIII e XIX) – Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI	291
Tabela 12 – Análise financeira e dados quantitativos de documentação leigo-associativa salvaguardada no Acervo Curt Lange (UFMG) acerca da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa nos anos de 1760, 1769 e 1770.	313

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL	Acervo Curt Lange
AHCM	Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana
AHMI	Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência
AHU	Arquivo Histórico Ultramarino
AMB	Acervo da Música Brasileira
AML	Arquivo Municipal de Lisboa
ANTT	Arquivo Nacional Torre do Tombo
APM	Arquivo Público Mineiro
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
CC	Coleção Casa dos Contos
CMOP	Câmara Municipal de Ouro Preto
LHP	Laboratório de Pesquisa, Ensino e Extensão em História da UFOP
MMM	Museu da Música de Mariana
PAMM	Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro

SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
2. Escolher: pelo reflexo das fontes.....	36
2.1 Apontamentos sobre a elaboração do documento na dança de Clio.....	43
2.2 Comentários sobre o canto de Cecília.....	51
2.3 Panorama da historiografia-musicológica sobre Minas Gerais setecentista ou a colocação de um problema	62
3. Editar: em notas de um imaginário	73
3.1 De-compor ou fábricas de poesia.....	79
3.2 Fábricas de poesia	100
3.2.1 Matinas do Espírito Santo (AMB 01).....	101
3.2.2 Vidi Aquam (AMB 02)	104
3.2.3 Gradual do Espírito Santo (AMB 03)	105
3.2.4 Gradual e Ofertório do Espírito Santo (AMB 04).....	107
3.2.5 Novena do Espírito Santo (AMB 05).....	109
3.2.6 Te Deum (Sol) (AMB 06)	111
3.3 O aparente engano da ilusão	114
4. Inventar: outros limites, não-musicográfico.....	121
4.1 Problematização: quando não se tem pauta ou o que pode ser dito pelo silêncio	132
4.2 Variantes metodológicas e processos de compreensão a partir de Minas Gerais ao século XVIII e XIX	139
4.2.1 Financiamento: documentação financeira e contábil.....	145
4.2.2 Associativismo: vozes e faces de uma profissão	172
4.2.3 Vivências: disposição espacial e ocupação do solo em Vila Rica.....	193
4.3 Pelo silêncio do outro, inventa-se em ausências	211
5. O paradigma da liberdade	219
5.1 A invenção pela decepção de Eros e Midas.....	222
5.2 Pela liberdade da invenção e pelo desejo de inventar.....	238
6. Considerações Finais	253
Referências.....	268
Fontes Manuscritas	287
APÊNDICE A – Documentação judicial AHMI	290
Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência – Documentação Judicial	290
APÊNDICE B – Transcrição do ceso de 1804.....	298
APÊNDICE C – Rede socioprofissional e dados quantitativos de músicos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (1760, 1769 e 1779).....	312

1. Introdução

Crescer em Minas Gerais é uma experiência estética. Percorrer as paisagens oscilantes traçadas pela topografia irregular, conhecer largas porções de água primeiro pelo nome de rio e não mar, vivenciar um tipo de ritualista cujo tempo se alarga por entre as refeições na cozinha, pelo quintal de brincadeiras, pelos pássaros, pela bola de futebol improvisada, pelo jingle da Drogaria Santa Marta tocado no rádio enquanto se espera o horário de ir para a escola. Desenvolver-se em Belo Horizonte também. Pelas ruas à noite, em passos vagarosos de quem retorna ao lar depois de risos e copos, pela observação de uma cidade que dorme em meio ao urbano ávido dos carros, ônibus, gentes e falatórios. Pelas conversas silenciadas das famílias tradicionais, pelo verbo amplo da vida entre amigos, pelo gosto de cantar uma melodia conhecida e sonorizar um saboroso sou daqui. Minas Gerais é, sem sombra de dúvida, uma experiência construída em imaginários que conectam a vida em primeira pessoa e a coletividade inventada e cheia de adjetivos que caracterizam um povo e seus sossegos.

A primeira vez que refleti sobre Minas Gerais, em sua constituição imaginada, é, de certo modo, um evento impreciso em minha memória. Aparentemente, sempre fui mineiro, sempre tive conhecimentos do cerrado e das montanhas, sempre soube contar piadas e contos ao pé da temperatura agradável de um fogão à lenha, sempre próximo ao cheiro da fumaça e da madeira estalando, das histórias fantasiosas ou engraçadas de um herói de pés-descalços que vence seus desafios com a inteligência mansa de quem pouco precisa e muito sabe fazer. Ao que tudo indica, não me recordo de um momento fático, decisivo, em que proclamei no meu quadrilátero ferrífero minha alma mineira. Este aspecto, evidentemente, nada de natural apresenta, nada de místico ou enevoado em movimento cigano se fez. Me construí mineiro a partir das histórias que se tinham antes de mim. Antes da primeira

experiência com uma serra e seus currais, antes de uma canção-assobio entre amigos e muito antes de qualquer não-dizer escondido por entre hierarquias de família e seus contos velados de vivência. Ser mineiro, portanto, é uma experiência estética com Minas Gerais. Desde aquela mais famosa dos sobrados de um levante de vanguarda setecentista reportado em novelas ou matérias de jornal, até aquela outra mais calada e miúda que assume a natureza como sua grande morada, de refúgio de um Brasil célere e ágil, destinada à vida em meio ao canto das violas e do barulho dos bichos pela noite. Uma Minas Gerais que come farinha, que sabe o nome das aves em voo somente pelo formato do corpo que passa ligeiro pela visão: é uma viuvinha, tá caçando fazer ninho. De uma Minas que brinca de Cafifa João-Pelado nas disputas, evitando um resultado negativo em uma competição qualquer: fechei, tá fechado.

Minas Gerais é, ao meu ver, uma construção em vários dizeres, várias vozes e vários sentidos. Por isso, é necessário desvendar ou, ao menos, reconhecer as linhas que teceram esta grande colcha identitária tida como existente e que, inevitavelmente, acoberta outras. Se há uma Minas das serras, do mato, dos sobrados, das calçadas e esquinas, há também uma Minas que se viu e decidiu, por meios de necessidade coletiva, nomear-se Minas Gerais. Definir-se enquanto local de exceções, de morada de intelectuais bucólicos de uma Itabira poética, de heróis de casaca colonial, de sabores deleitosos de seu objeto-queijo, dos sertões largos e de mato baixo do cerrado, do São Francisco, das esquinas cantadas e vividas entre afetos. Minas Gerais são, ao que entendo e defendo, várias páginas de histórias, sobre histórias, sobre histórias que definem, mais ou menos, um sentido de pertença.

Nesse mundaréu de dizeres, o argumento do patrimônio dança como quem decide conectar pessoas. Parte desse maestro de identidades é composto pelo que nomeamos música; misteriosa entidade que se faz viva no presente-momento,

ausente no passar e que necessita de certa matéria e simbologia para ser fixada. Se as minhas Minas Gerais fossem sonorizadas, as suas melodias seriam múltiplas e refratárias com são as vozes que compõem o potencial coro da memória. Por isso era necessário, imprescindível, desfazer-me(se) dos mantos que acolchetavam uma história de pertencimentos, uma memória camafeu, olhando para a música que nessa terra se deu a partir de olhares de quem questiona e critica. Era necessário, portanto, um afetuoso detrator. Um analista que se lançasse a compreender qual a sintaxe dessa maneira de se dizer mineiro em suas músicas tidas como originadas, de uma gênese mitológica e fundacional, em seus heróis-compositores de casacas e sobrados, em seus fragmentos de vidas pretéritas depositados em instituições de notória relevância preservadora; e, sobretudo, em suas histórias contadas ao pé de fogões à lenha metafóricos que se fazem na academia atual.

Por isso, esta tese assume suas faces por um título sugestivo: *o intérprete de histórias inventadas*. Acredito e defendo que o objeto que disponho aqui em tela - *Minas Gerais ao século XVIII* - estrutura-se como uma invenção que agradaria profundamente aos leitores mais afetuosos das fantasias de Jorge Luis Borges; à maneira da Uqbar descoberta entre reflexos e enciclopédias editadas. Com este desejo, lancei-me à investigação estruturada, em ciências musicológicas, de uma Minas Gerais. No entanto, o percurso de pesquisa se deu a partir de outros questionamentos que, inicialmente, se faziam pertinentes à pesquisa. Em primeiro momento do processo de doutoramento, havia estabelecido como objetivo compreender as relações socioprofissionais entre músicos atuantes em Vila Rica ao longo do século XVIII. Nomeadamente, a partir da avaliação detalhada de possíveis vetores e predileções de natureza associativa e política vigentes entre o oficialato em música e os camaristas locais. Tipo de vinculação que, ao meu ver pré-pesquisa, poderia indicar movimentações de diálogo entre setores profissionais e setores administrativos locais capazes de alterar desenhos normativos e práticas

regulatórias no contexto do ofício de músico e seus desdobramentos ao longo do século XVIII. Sobretudo, na transição dos sistemas de deliberação direta em acórdãos para os pregões públicos dos sugestivos arremates de música estabelecidos a partir de 1762. E isto, convencionalmente, define-se como *hipótese*.

Entretanto, hoje compreendo melhor as motivações daquela resposta pré-processo. Naquele momento, me lançava ao entendimento dos possíveis critérios interpessoais que norteavam vínculos socioprofissionais e de diálogo político com as elites locais e que talvez alimentavam a prática em música no cenário vilariquense. Por isso, reconheço a ideia de que é bem-vindo aos objetivos iniciais de pesquisa a reavaliação; para que deem lugar a novas arquiteturas de inquietude e possíveis *finish lines*. Ao longo de minhas experiências acadêmicas tornou-se claro esta necessidade: de realocar um desejo de saber em outros locais e em outras esferas procedimentais. Ao início deste processo, partia da pergunta se seria possível delinear um conjunto de atividades de natureza política, desempenhadas pelos oficiais músicos em Vila Rica ao longo do século XVIII. Atividades estas capazes de delimitar espaços de atuação profissional. Desse modo, inicialmente adotei como objetivo de pesquisa compreender estas estratégias associativas e seus impactos no ordenamento jurídico-normativo das governanças locais ao longo de inúmeras vereações desde o início do setecentos às margens da convencional independência brasileira em 1822.

À medida que caminhava, reconhecia a necessidade de reavaliar este problema inicial e seu objetivo. Desejava fragilizar as bases deste desejo de saber. Movia-me inquietamente pela constatação de: qual Vila Rica, quais camaristas, quais músicos e qual Minas Gerais estava refletindo naqueles processos iniciais de pesquisa? A partir de qual território estabeleceria a interlocução epistemológica necessária para compreender e alcançar meu objetivo? Tendo em vista que, essencialmente, um *interlocus* demanda que um espaço terceiro se configure entre outros previamente

estabelecidos: naquilo que se faz no encontro com as coisas. Talvez já soubesse do poder da proposta relacional ao indicar, como título de dissertação anteriormente defendida, a preposição *entre* como definidora das relações que observava e interpretava como porcelanas frágeis de vida registradas e aquilo que se havia escrito sobre estes cacos restantes. Isto é, entre atividade de pesquisa e processos historiográficos em musicologia num balanço entre os polares santos e mosquetões (NOVAES, 2019a).

Partindo desta nova arquitetura de desejos, iniciei um movimento de observação mais ampliado que, destarte, sublinhou um termo-chave, certa marca identitária e historiográfica: Minas Gerais ao século XVIII. Mesmo que inconsciente, iniciava um processo de mapeamento de invenções e processos da ideia imaginada de Minas Gerais ao século XVIII (de comercialização, acadêmico-científica, artístico-cultural, turístico-gastronômica e demais objetos auxiliares de fino trato próprio aos melhores antiquários; chame-os como desejar). Mas, não deseja realizar um levantamento composto pelo cotejo analítico e agudo de vetores político-identitários ou de agendas programáticas de intelectuais brasileiros e brasilianistas. À semelhança de uma avaliação crítica e densa dos processos em jogo na constituição de nações imaginadas e seus desdobramentos. Isto, deixo aos mais finos e brilhantes historiadores (ANDERSON, 2008; ARCANJO, 2013). Me interessava, de fato, compreender a maneira pela qual esta ideia – pressuposto de toda esta tese – foi constituída e estruturada no campo da musicologia brasileira (e talvez luso-brasileira) ao longo do século XX e XXI; e, a este desejo de compreensão, dei o nome científico de objetivo de pesquisa. Portanto, quase que organicamente, defini dois largos campos metodológicos, procedimentais e teóricos presentes convencionalmente na musicologia brasileira que versava sobre o território das Minas Gerais e que, no meu entendimento, auxiliaram na constituição de uma invenção à *mineira*: nomeadamente, os registros em linguagem musical sobreviventes, os documentos

musicográficos se seus processos editoriais em música e, em paralelo, a ausência informacional tida como possível de se superar pela documentação de natureza *não-musicográfica*.

O termo *musicográfico* nesta tese é empregado para classificar e qualificar gêneros e tipologias documentais que se organizam em suportes escritos e cuja linguagem predominante se conecta, em distanciamento ou proximidade, com processos e convenções de grafia e simbolização notacional em/de música. Todavia, não necessariamente estes sistemas notacionais são tributários literais de tradições do ocidente-Europa em suas sugestões históricas de representação gráfica de relações e parâmetros sonoros. Neste aspecto, *musicográfico* designa, na maneira como emprego o termo, todo e qualquer documento de natureza gráfica que se apresenta como estratégia de representação notacional de articulações sonoras, eventos e indicadores de sentido simbólico cujos significantes estejam associados à materialização por meio de sons culturalmente significantes, gestos corporais em performance, momentos e estruturas narrativas, relações entre espaços e percepções, dentre outros âmbitos de práticas e vivências em música. Evidentemente, o sufixo *gráfico* que caracteriza o gênero documental restringe o registro simbólico notacional da música e exclui, por base, outras práticas representacionais não vinculadas à materialidade dos suportes escritos. Por exemplo, estratégias de simbolização daquilo que nomeamos de música a partir de outras facetas da vida: objetos manipulados (cordas ou feixes de tecidos, tapeçaria, cerâmica etc.), corporeidades (gestualidades e imagética), oralidade (atividades associadas ao saber-fazer, cosmogonias e práticas de entendimento de mundo), dentre outros aspectos. Vale, no entanto, indicar o conceito técnico-arquivístico de documento musicográfico descrito nas Diretrizes para Gestão de Documentos Musicográficos em Conjuntos Musicais do Âmbito Público (2018), aprovadas pelo Conselho Nacional de Arquivos, CONARQ. De acordo com estas diretrizes, um

documento musicográfico é um gênero documental “que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma seção ou movimento de uma Partitura [...]” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018, p.7). Este conceito implica um tipo de expansão da terminologia convencional a partir do momento que engloba outras modalidades de representação e registro gráfico em música por reconhecer a existência de notação musical ou sistema equivalente de representação. Por exemplo, como registrado sob o código de classificação *Algoritmo Musicográfico*. Sem embargo, uma nova modalidade de compreensão de gêneros documentais musicográficos para além da materialidade física dos produtos escritos.

Por outro lado, no campo aqui nomeado de *não-musicográfico* e incorporado nas estratégias de construção narrativa de uma Minas Gerais imaginada em seu setecentos e início dos oitocentos compreendo um set de procedimentos e direcionamentos de pesquisa que utilizam materiais de primeira ordem associados diretamente à música (entendida em seu sentido de prática humana que se dá numa dada cultura, por uma dada cultura e expressa de significações culturalmente fundamentadas). No entanto, estes materiais não se sustentam na primazia da documentação de natureza musicográfica ou representacional. Encontra-se presente, o *não-musicográfico*, em práticas de investigação das relações humanas em seus diversos âmbitos possíveis de mirada (sócio-relacional, econômico, identitário, espacial, convivial etc.) sem, necessariamente, arquitetarem-se com base em direcionamentos de compreensão destas relações por meio do registro em música em suas diversas acepções internas ao conceito de *musicográfico*. Nesta perspectiva, adotei o prefixo *não*, acrescido de hífen articulador, de modo que uma cisão teórica, metodológica e taxonômica fosse possível, indicando uma divisão que nada tem de antagônica ou eliminativa.

A escolha do "não" como prefixo se deu com base na avaliação e eliminação de outros possíveis indicadores presentes na língua portuguesa e que possuem origem grega ou latina. Especificamente, não desejava demarcar esta separação essencialmente protocolar anexando partículas semânticas de negação, oposição ou ausência como *des*, *a*, *anti* ou *in*. Num jogo que levaria a classificação aqui adotada ao ambiente da polarização, oposição ou eliminação: *desmusicográfico*, *amusicográfico*, *inmusicográfico* ou, mais crítico, *antimusicográfico*. Desse modo, o marcador linguístico escolhido tem por objetivo única e exclusivamente seccionar momentaneamente aspectos que se dão de maneira *trans*, *intra*, *inter*, *sin* e *para* metodológicas, conceituais, procedimentais e epistemológicas. Dito este aspecto, é fundamental sublinhar que esta escolha se constitui no desejo de avaliar as aplicabilidade, limitações e ganhos de compreensão que um ou outro segmento de fontes de natureza diversa, categorizadas em dois campos taxonômicos arbitrados, apresentam ao fazer musicológico e o decorrente processo historiográfico.

Desse modo, para o primeiro campo, entendia que os processos editoriais em música se assentavam em metodologias rigidamente inventivas e fixadas, *grosso modo*, em um processo de elaboração poética de uma realidade tida como semelhante ou próxima àquela que se prezava *restaurar*. Processo agravado, no meu entendimento, pelas narrativas de *historicamente fundamentado*, *restauro de partituras do colonial*, *musicologia histórica* e tantos outros indexadores de sentido *científico* a uma ação, ao meu ver, fundamentalmente inventiva. Todos estes termos-chave auxiliares e complementares às práticas de editoração serviam de fundamento e alicerce para a constituição de certo imaginário sonoro das Minas Gerais: do barroco colonial às suas variações e atualizações terminológicas. Para além destes aspectos, me inquietava a ideia de que:

The interpreter must re-create, so far as it is possible, the historical context and conventions within which the text of the work was fixed

in order to understand the meaning of each symbol" (GRIER, 1996, p.27).

Ou seja, desempenhar um tipo de esforço que, ao que tudo indica, nem as mentes mais devotadas ao entendimento dos sistemas de tempo do firmamento conseguem responder. Ou o editor-arqueólogo descobriria um *stargate* simbólico ou a invenção deveria expressar-se como motriz da ação editorial. Afinal de contas, o alegado condicionante "so far as it is possible" de J. Grier (1996, p.27) não respondia à questão, em meu entendimento. Somente lançava o desafio da construção de máquinas temporais capazes, quem sabe, de proporcionarem um entendimento mais detalhado e próximo do "meaning of each symbol" (GRIER, 1996, p.27). Apesar de não presente nesta tese como um capítulo exclusivo, em paralelo também observava que, perpassando a vertente editorial e conectando com a proposta de contextualização significativa pelo não-musicográfico, havia a presença de certa defesa dos procedimentos de análise semântico-simbólica desta mesma música inventada pela editoração para a compreensão de suas partes estruturantes e semioticamente significativas. Isto é, pela aplicação de recursos procedimentais que se iniciavam na (re)composição e articulavam-se pela (de)composição de suas partes constituintes. Movimento estruturado, por vezes, na aproximação de espaços tão distantes como aqueles que separam continentes e que se circunscrevem, por vezes, em procedimentos rígidos de um certo *corta-e-lê* de figuras de retórica e tópicos em literalidade aproximativa própria aos manuais de sentido¹.

Refletia ainda outro território em minhas inquietudes. Especificamente um em que me sentia confortável em percorrer e, por este motivo, era tão necessário dinamitar

¹ Por exemplo: BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music. University of Nebraska Press: Lincoln and London 1997; BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach**. W.W. Norton: New York, 1947; GJERDINGEN, Robert O. **Music in the Galant Style**. New York: Oxford University Press, 2007; MONELLE, Raymond. **The Sense of Music: Semiotic Essays**. Princeton: Princeton University Press, 2000

ao modo dos objetivos incipientes anteriormente comentados. Nomeadamente, o campo metodológico da invenção pela primazia do não-musicográfico em musicologia. Neste espaço metodológico e conceitual identificava, por um lado, um tipo de necessidade procedimental de reinterpretação de fontes não-musicográficas que balizaram parte significativa da compreensão musicológica sobre Minas Gerais ao século XVIII. Por outro lado, a presença de um esforço de maratonas de levantamento documental cujas séries arroladas expressavam, por vezes, inferências largas ou generalizações preocupantes. Destaco, sem medo de incorrer em nenhum desagrado aos meus colegas, que parte da historiografia musicológica sobre Minas Gerais, com recorte no século XVIII, sustenta-se, de certo modo, em boas histórias contadas com rigor. Talvez uma das mais conhecidas seja a tese de certa democracia dos processos de arrematação de música sugerida por Curt Lange (1967). Dentre outras ventiladas, vez ou outra, em congresso e conversas informais.

Um dos pressupostos desta linha investigativa é o de assentar-se em procedimentos interpretativos em documentos de natureza não-musicográfica devido uma constatação voraz e silenciosa: a ausência de conjuntos documentais expressivos, organizados em linguagem e intenção performativa em música em espaços diversos². Para comentar um pouco desta vertente, vale a pena um breve exemplo. Para além de uma antiga batalha entre os papéis de Mogi das Cruzes (São Paulo) e os de Piranga (Minas Gerais), acerca da quantidade de anos que separavam a atividade dos musicólogos e a produção de um registro documental na América Portuguesa, é patente que a maioria da produção musicográfica brasileira anterior ao século XIX é escassa e tão rara quanto um mineral preciso – por isto a escavação documental

² Apesar de não estruturada como pesquisa real, com seus objetivos, objetos e métodos, tendo a acreditar que esta eliminação intencional de marcas simbólicas de um espaço colonial se deu, talvez, pelos desejos a volta de 1822. Por conseguinte, aquilo que simbolizava o vínculo político das elites econômicas e dirigentes talvez tenha sido substituído por outros valores identitários cunhados no sabor de novas faces de uma América Brásilica e não Lusa. Mas, como havia comentado anteriormente, esta inferência nada mais é que uma hipótese que merece maiores esclarecimentos.

demonstrou-se um dos procedimentos técnicos mais bem aceitos ao longo do desenvolvimento da disciplina em solo brasileiro no século XX. Desse modo, por um período significativo, uma das atividades mais queridas da musicologia brasileira preocupada com os contextos de práticas musicais e espaços de performance e vivência na América Portuguesa, reduzia-se em localizar, editar, salvaguardar e divulgar algum passado musical tido como esquecido ou nebulado. Uma das soluções a este vácuo informacional seria o direcionamento às documentações que expressassem, em paralelo, sentidos e significados de um contexto de práticas musicais em outros suportes e linguagens. Não nego que me encantei com esta possibilidade logo de início em minha trajetória profissional e assumi – e emprego constantemente – técnicas e itinerários interpretativos tributários desse tipo de prática musicológica. No entanto, uma questão assombrava-me constantemente tanto em eventos e conversas que participava quanto em momentos menos formais ou estruturados de diálogo musicológico. A fatal pergunta que sempre me aguardava na esquina como seu brilho fosco de uma lâmina inquisitiva: e a *música*?

A resposta a esses questionamentos nunca era fácil e sempre me detinha em indicar que o conceito de música que empregava em minhas interpretações poderia ser diferente ao que sustentava os questionamentos a mim dirigidos constantemente. Se, por um lado, me desagradava a limitação teórica do conceito de *música* como algo exclusivamente sonoro, por outro, também não me satisfazia uma certa lacuna de conceitos mais proximamente organizados em bases antropológico-culturais. Por exemplo, a defesa de música como uma *linguagem* (AGAWU, 1991; MONELLE, 1992, 2000, 2006), ou *prática coletiva* (SMALL, 1998; TURINO, 2008) com suas características contextuais, ou *performance culturalmente fundamentada* e assentada em *meta-textos* simbólicos que a sustentam como parte integrante das culturas nas quais se manifestava, ordinária e cotidianamente, em vários espaços e modos de vivência (MARTÍNEZ, 2001; DESROCHES, 2008; SEEGER, 2015, DeNORA 2004).

Estes campos – o musicográfico e o não-musicográfico – tornaram-se, por assim dizer, um território de inquietudes mais amplo em que questionava e compreendia o aspecto fundamental da *invenção* como parte de uma prática de narrativas e entendimentos. A despeito de qualificar com tons de inventividade aspectos da prática musicológica brasileira sobre a América Portuguesa, não desejo estabelecer aqui nesta tese quaisquer sinais de demérito ou desqualificação daqueles e daquelas que se lançaram e se lançam nestes campos. Essencialmente por acreditar que ser inventivo é um benefício, uma habilidade, um patrimônio intelectual que deve ser polido e exposto com orgulho. A invenção move, desloca, reluz e seduz. Em outras palavras, ter boas histórias inventadas institui imaginários necessários e saudáveis. O que devemos, no entanto, é tomar consciência destes processos e saber escolher quais dessas histórias inventadas nos satisfazem, no tempo presente e seus problemas de primeira ordem, e quais merecem maior atenção – ambas como o peso duro da crítica acadêmica.

Além disso, a censura de processos metodológicos ou a crítica desmedida a desenhos teórico-conceituais indica, ao meu ver, uma estratégia de ascensão acadêmico-científica que não me agrada. Alegar que isto ou aquilo está procedimental ou teoricamente errado ou incorreto não me satisfaz ou atrai – sobretudo quando reconhecemos que a prática de reflexão e interpretação no campo de certa *soft science* pode ser maleável o suficiente para que o peso da palavra demarque um território gravitacional maior e mais intenso que o procedimento laboratorial e empírico. Entendo que não é necessário agredir epistemologicamente para, no jogo e na balança profissional ou puramente intelectual, apresentar novas perspectivas e entendimentos ainda não cogitados ou abordados. No entanto, igualmente vejo como limitante algumas destas abordagens – mesmo me identificando e praticando constantemente algumas de suas premissas

e diretrizes. Portanto, meu problema de pesquisa fundamental é mais próximo daqueles bem elaborados dum saudoso e louvável Antônio Abujamra. Como se, num lance de parágrafos fantasiosos de J. L. Borges, o dramaturgo brasileiro fosse invocado a provocar a musicologia: *musicólogo, o que é isso que está fazendo em Minas Gerais? Musicólogo, me entenda de vez! Não vou repetir. O que é que faz com tantos adjetivos ocultos? O que é tão belo que merece espelho? Já que sabemos que não vale nada, o que é então? Musicólogo, mais uma vez. A última: qual a razão de se fazer um nada?*

Por estes motivos estabeleci como estrutura da tese quatro capítulos em que o itinerário argumentativo inicia-se na delimitação de conceitos acerca da ideia de *fonte, documento e narrativa* em musicologia e história. Sobretudo, refletindo tipologias documentais de natureza diversa e indicando experiência no campo da pesquisa em música e suas possibilidades e características. Após estas definições de território conceitual, adoto uma agenda fundamentada em identificar e refletir os conceitos chave que fundamentam estes campos. Como queira, um ciclo de experimentos dirigidos pelos quais estes procedimentos são testados e, após as discussões, alcançados pontos intermediários de discussão dos aspectos observados. Por fim, a tese finaliza-se com uma proposta que entendo como satisfatória, valendo-me de analogias de Eros e Midas numa balança musicológica – logo comentarei a relação entre partes de mitologia e musicologia como tese.

Para o primeiro capítulo, intitulado *Escolher*, reflito aspectos e trajetórias da monumentalização de tipologias documentais variadas nos processos de feitura da escrita em musicologia brasileira, contando com exemplos pontuais da produção para além do Brasil. Especificamente, valendo-me de todo um desenho teórico-conceitual tributário da Nouvelle Histoire francesa – que de novo só tem seu termo chave – apresento minhas considerações acerca da elevação do documento ao

estatuto de fonte primordial ao entendimento de realidades pela diacronia das relações investigativas. Isto é, pelos cacos e fragmentos de vidas pretéritas que reunimos sob a rubrica de *corpus* documental. Em paralelo, questiono o papel basilar do processo historiográfico em musicologia como motriz inventora de narrativas bem elaboradas e estruturadas. Todos em contexto de monumentalização daquilo que o musicólogo decidiu *escolher* como fontes para seu narciso acadêmico. Finalizando este capítulo discuto como tais documentos se apresentaram na constituição de uma *histoire* mineira de barrocos, coloniais, insubmissas, adaptativas ou revolucionárias. Dando foco, evidentemente, a processos interpretativos relativos à musicologia brasileira preocupada com a Capitania de Minas Gerais e suas linhas de leitura inventiva. Portanto, apresentando nos capítulos posteriores a editoração e a abordagem pelo não-musicográfico como estratégias cruciais à invenção narrativa sobre Minas Gerais ao século XVIII. A partir destes locais, traço rumo à avaliação dos conceitos basilares de cada uma destas áreas e me lanço a um conjunto de experimentos dirigidos. Nos segundo e terceiro capítulo contemplo aquilo que se tem como teoria fundante, aquilo que se faz a partir deste solo de saberes, quais as limitações e potenciais que observo. Por fim, teço pontos intermédios de inquietude em cada seção que interconectam o processo argumentativo que se consolida no quinto e último capítulo.

Pois bem, especificamente no segundo capítulo, relativo aos processos editoriais em música e indexados sob os títulos acadêmico-culturais de *restauros*, *divulgação patrimoniais* e *edições de salvaguarda*, estabeleço um percurso analítico que prioriza análises quanti-qualitativa de obras por mim selecionadas dado sua origem e processo. Os esforços à volta do processo de editoração partiram de iniciativas bem-vindas de financiamento por órgãos de fomento à cultura. Algo que ressalta a relevância de sua existência frente a outras investidas no campo, uma vez que se colocam como produtos finais alcançados por meio de instrumentos legais de

promoção da cultura brasileira e que se vestem do conceito de *patrimônio*. Nomeadamente, o primeiro volume da série de publicações decorrentes do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)* organizado e conduzido por musicólogos de acentuada importância (CASTAGNA, 2001) e que, sem a contribuição destes, muito desta tese seria somente a revoada de notas perdidas entre pastas velhas e insetos vorazes. Vale destacar que, a despeito dos volumosos tomos presentes nesta belíssima ação, a análise detalhada de somente um dos volumes já é suficiente para a tessitura argumentativa que proponho. Sobretudo, por acreditar que permanecer em análises quantitativas enfadonhas não é crucial ou contribua, de fato, para o avanço das reflexões propostas. Repetir incansavelmente o mesmo processo em todos os volumes assemelha-se à definição de itinerários de deslocamento variados que, no entanto, resultam no mesmo campo ou platô de chegada. Por isso defendo que a amostragem determinada é suficiente, podendo ocorrer variações leves nos indicadores propostos na análise, contudo, sem prejudicar o conjunto de premissas levantadas.

Para tanto, adoto procedimentos que nomeio, com ironia, de *decomposição editorial*. Quantificando níveis de interferência e reconstituição inventiva naqueles objetos tidos como representativos de um contexto inicial de práticas musicais na América Portuguesa e, em especial, na Capitania de Minas Gerais. O objetivo que fundamenta esta iniciativa de decompor colagens editoriais é o de sublinhar o argumento do processo editorial – por mais que fundamentado na rigidez de uma diplomática³ sacralizada – como procedimento poético e inventivo. Algo que merece

³ Ao longo desta tese o termo "Diplomática" é adotado como estratégia de nomeação da prática de edição em música e campo teórico respectivo, inscrito no conjunto de saberes da disciplina musicológica. Isto é, nesta tese não há um alinhamento literal com os termos empregados neste subcampo da musicologia como, por exemplo, a classificação dos tipos de edição e suas metodologias específicas. Nomeadamente, as edições: crítica, fac-similar, prática, genética, aberta, diplomática e urtext. Por este aspecto, quando emprego o termo *Diplomática* me refiro a um universo teórico, conceitual e profissional em musicologia em que seus participantes e praticantes investem

destaque, sim, nas prateleiras das melhores livrarias e nas estantes de concerto das grandes orquestras nacionais, internacionais e dos grupos amadores. Mas, ao mesmo tempo, também merece ser compreendida como processo de engenho amável de um passado constituído aos temperos e desejos dos editores.

No terceiro capítulo já me deleito com maior intensidade quando abordo a utilização de documentação de natureza tipológica diversa ao *musicográfico*, refletindo quais manobras inventivas são necessárias para que uma parcela de um território que não habitamos seja desvelada entre arquivos mofados e pastas de acervos. A ideia que defendo – por mais que seja uma das abordagens que mais me alegra e mais me gratifica em pesquisa em música – é a da invenção pelas ausências gritantes de informações de primeira mão. Isto é, analisar um auto de arrematação ou as contas dos cofres da administração camarária representam, infelizmente, um camafeu de intencionalidade que ao analista respondem somente o que está além da *festa, do coro, das solfas, das gentes* ou, dos mais queridos, *papéis de música*. Respondendo, desse modo e de forma mais saudável, todo um contexto de vivências e negociações de ordem sociocultural que justificam ou dão contorno àquilo que procuramos incansavelmente: um concerto, uma ópera, partes cavas de uma sonata etc. Por certo, os personagens destas histórias inventadas deixaram, pelos caminhos de seus dias vividos, porcelanas frágeis de sua existência e, assim como um arqueólogo que mapeia para depois separar tais fragmentos de vida, o trabalho pelo *não-musicográfico* é exploratório e subterrâneo. Se vale de estratos temporais e de cerâmicas submersas. Sendo o tempo e a cultura aquilo que separa, em faixas quase geológicas de espaços sobrepostos e manipulados, vestígios de sociedades e valores anteriores ao olhar do contemporâneo. E isso, ao meu ver, é fundamentalmente inventivo. *Mas não se afobe não, o Rio ou as Minas continuam submersas e os*

energias em direção aos procedimentos metodológicos, campo conceitual e prática profissional de *editar obras* assentados nos mais diversos desejos e objetivos.

escafandristas permanecem a decifrar antigas palavras e ecos de fragmentos de vida, como já abordou o sonoro Buarque.

O quarto e último capítulo, intitulado *Paradigma da Liberdade*, partiu de uma inspiração pseudo-psicoanalítica, mas que seduz mais que uma breve seção de *considerações finais*. À medida que ia refletindo e analisando processos, estruturas teóricas, metodologias e tantos outros aspectos do ordinário de uma pesquisa acadêmico-científica em música, deparei-me com uma constatação que me fez saltar das meias velhas. Este salto, que nada de *eureka* tinha, foi induzido nos subterrâneos de minha consciência por uma analogia desenvolvida por Rob Wegman (2012) acerca da decepção narcísica em musicologia e que havia lido, de maneira descompromissada, tempos anteriores.

Like Narcissus, however, we have been frustrated in our attempts to capture the image—that is, to demonstrate its objective reality. Sooner or later we were bound to make a painful discovery. ‘Oh, I am he!’ Narcissus cried, ‘now I know for sure the image is my own; it’s for myself I burn with love’ [...]. Historical evidence, by itself, may be as real and tangible as the water in the fountain. Yet the past, as we read it into that evidence, has no objective reality, no independent existence, no autonomy, no otherness. Rather, it is always and necessarily the reflection of the viewing subject, the product of our historical imagination. (WEGMAN, 2012, p.43)

Para Wegman (2012) ao nos observarmos – musicólogos que se valem da diacronia com seus objetos – refletidos integralmente no espelho luminoso que se tornam as fontes em que miramos, nos decepçamos. Com essa constatação, deslocamos de uma mirada positivista e alcançamos a metade do século XX: eis aqui o primeiro registro, eis aqui a primeira nota, eis aqui a verdade incontestada de uma música inexistente. Pois bem, não há nada além de *um eu* à procura de algo que me falta saber. A ideia da constatação da projeção de Narciso foi suficiente para Rob Wegman tecer uma das conclusões mais belas e pontiagudas: somos ainda apaixonados quando

miramos as *fontes* em que nos projetamos. Quando percebemos isto (ao longo da crítica textual e das premissas da antropologia cultural) nos decepçamos profundamente: *era eu o tempo todo*, nos alertava o reflexo. E esta analogia permite associar, de forma tão simples e inteligente, toda uma discussão reveladora sobre a negação da neutralidade do observador em relação aos objetos/seres/realidades observadas e traduzidas. Estava decidido: entenderia e analisaria então os meus desejos projetados nas *fontes* que consultava. O não-musicográfico, assim como as invenções pelo musicográfico, também deveria ser posto na balança com o mesmo rigor e acidez que propunha aos campos que menos me identificava – apesar da experiência que possuía em laboratórios de editoração musical e de análise. Mas era necessário complementar a analogia de Rob Wegman. Acreditava que não somente somos apaixonados por nós mesmos quando nos vemos refletidos em largas *fontes*, mas transformamos estas ilusões em finos objetos de exposição identitária.

Exaltamos cacos submersos que nos, escafandristas do contemporâneo, cuidadosos e metodologicamente meticulosos, desenterramos em cidades submersas pelo tempo e dispomos em lindos e restaurados museus aos olhos de públicos ávidos também por sementes socioculturais. Somos (ou deixaremos de ser, eu espero) *Narcisos* com o poder de *Midas*. Uma conjugação, talvez perigosa, entre Eros e o dourado da maldição do rei mitológico. Aquilo que nos é próximo se transforma em exaltação acadêmica, em objeto de alicerce profissional no jogo de políticas disciplinares (CERTEAU, 1982). Narciso por Eros e Narciso em Midas. Esta era a combinação que poderia indicar, ao menos sublinhar, a prática musicológica inventiva que me cansava aos olhos em cada leitura. Entretanto, a constatação do amor-de-si e da exaltação-de-si em musicologia representa, ao meu ver, uma das etapas que elaboram o local do *paradigma da liberdade* inventiva. Define-se, estrutura-se, imagina-se, cria-se, argumenta-se e defende-se a si mesmo. Este processo possibilita a percepção não somente da existência do analista no objeto e

no produto da reflexão, mas, igualmente, da liberdade de se definir, estruturar, imaginar, criar, argumentar e defender. A quebra do paradigma de neutralidade já está posta. Portanto, acredito na necessidade da defesa pela pertença e presença inventiva no ordinário da prática de pesquisa em música. Num tipo de movimento que transpõem as barreiras do academicismo, em suas linguagens em sujeitos ocultos (se), e reconhece as subjetividades *quasi* ou *proto* poéticas que habitam com maior intensidade o olhar e a fala do que os dedos que registram páginas e páginas de descrição, avaliação e argumentação.

O paradigma da liberdade, desse modo, se posiciona como um local de expressividade pelo reconhecimento do *entanglement* inevitável entre as facetas dos problemas de pesquisa: quem pergunta e quem sofre inquirição. Para tanto é necessário, inicialmente, decepcionar-se pelo reconhecimento de um caminho que se inicia no desejo de escolher algo, editá-lo para que satisfaça necessidades de completude narrativas, analisá-lo de modo que se compreenda suas partes constituintes e complementá-lo a partir de invenções adicionais que garantem contexto e significância a todo o imaginário alicerçado num pilar inevitável: o próprio musicólogo. Este processo, contudo, não sublinha qualquer tipo de desatenção ao procedimento ou posicionamento autoral e teórico de um indivíduo sobre uma realidade investigada e seu contexto comunicativo e político-grupal dos núcleos de pesquisa e departamentos. Perceber-se ativamente presente naquilo que se decide fazer não exclui, de modo algum, a responsabilidade pelos posicionamentos e posturas apresentadas e defendidas. Pelo contrário, a responsabilização de autoria é um dos pressupostos de qualquer atividade de posicionamento e postura investigativa no âmbito acadêmico. É necessário não somente se posicionar, mas assumir-se como autor e responsável pelas sugestões interpretativas e responder por elas.

Desse modo, o paradigma da liberdade inventiva aqui defendido não se opõe, de qualquer forma, à necessidade de processos de *check-and-balance*: ética intelectual, verificação de plágios, análise da estrutura metodológica, validação ou rejeição de resultados a partir de sua aderência aos procedimentos adotados, oposição ou endossamento de sugestões interpretativas, reavaliação posterior e crítica etc. Apresentar-se como agente de liberdade inventiva equipara-se à responsabilidade de assumir e responder pela invenção determinada. O que de fato, ao meu ver, torna-se fundamental é o reconhecimento da prática inventiva *per se* mesmo quando não declarada ou reconhecida. Desse modo os nomes dos capítulos seguem uma lógica: *escolher, editar, inventar* e, por fim, *libertar*. A viragem necessária para se alcançar o estágio de reconhecimento da liberdade inventiva, acredito, deve ser articulado inicialmente pela *decepção*. Uma vez que somente através e por meio dela os objetos de pesquisa abandonam seus estatutos objetivos e adentram o campo da percepção das coisas viventes do mundo. *Decepcionar* para que se renovem e (re)floresçam em novas *lótus* de saber, de ser e de viver livre da predação epistemológica já refletida por Viveiros de Castro (2015).

Neste caminho não cabe a palavra *defender* uma ideia, mas *verbalizar* um saber; alvejar com a liberdade inventiva de cotidiano as esferas acadêmicas que se tornaram os comitês deliberativos e as comissões organizadoras. No entanto, diferindo do antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2015), entendo a musicologia que toma Minas Gerais ao século XVIII como seu objeto primeiro não como um campo que somente canibaliza um saber, mas que o fabrica. Para ilustrar esta ideia, argumento com um exemplo absurdamente factível, mas produto da metáfora. Imaginemos: se a parte cava autógrafa do primeiro violino da Missa em Fá de Lobo de Mesquita habitasse o verso de um maxixe, Mesquita venceria a batalha documental. Logo, canibal. Em paralelo, inventam e eliminam a singularidade de uma missa e um maxixe coabitarem o mesmo suporte. Nesta dança com predileções claras, pelo olhar do

musicólogo, aquilo que reflete de *narciso* é o europeu abandonado na selva americana e não o brasileiro que se requebra nos sabores da vida dos trópicos abandonados – louva-se um deus de privações e, logo após, expressa-se um corpo não pecaminoso, mas de prazeres. Por isso a decepção de Eros e Midas é fundamental num jogo de constituição de identidades. Em uma grande partida acadêmica na qual documentos e personagens são acionadas para que *aquela* que os descobriu se torne, ele mesmo, amigo e amante de seus objetos não viventes: escolhidos, editados, analisados e inventados.

Pois bem, neste momento de introdução e apresentação inicial já foi possível observar que a linguagem que adoto é a da ironia cômica e ácida dos mestres do humor que tomo como referência sempre em conversas informais: um Seinfeld *aqui*, um Woody Allen *acolá*, um Antônio Abujamra sempre próximo e um Demetri Martin que me lembra da estupidez bela da condição humana. E será a partir destes referenciais de linguagem que apresentarei minhas considerações – que por sinal simplesmente significam o final desta tese e não da discussão. Mas, algumas palavras antes de iniciarmos propriamente o *corpo* das minhas questões. Àqueles que possuem entre mão e olhos que correm (espero que com prazer) estas páginas, desejosos por uma ideia interessante ou um lugar de chegada: saibam que esta tese é somente um produto. Manufaturado como qualquer outra commodity circulante em meio acadêmico. A matéria prima deste processo é a inquietude, a fabricação se dá na solidão e a comercialização é incerta.

Mas, aos olhos sedentos por unidade, digo em tom claro que não há. Em primeiro aspecto devido à multiplicidade de *eus* que habitam este processo de escrita e reflexão. Há um *eu* vivente de um contexto mais largo, assim como há outro *eu* menos calmo. A unidade não é uma questão de objetivo, mas de fabricação de percurso; podendo se desenrolar no árido afeto do calendário corrente em dias úteis e aqueles

talvez menos. No caminhar desta tese várias pessoas participaram e, algumas delas, integram hoje o mesmo corpo que pensa, age e se faz presente pela escrita e leitura. Ao passar dos dias, sempre mutáveis e incertos, várias passaram por aqui. Um *eu* que sobe as ladeiras cansativas de minha Belo Horizonte em solilóquios não vocalizados. Outro *eu* que lê poesia no sabor de se encontrar distante da aridez da escrita monográfica e tenta transpor a linguagem com estruturas mais soltas. Outro ainda eu que cruza as pernas e digita sem sabor; que se identifica com a poesia sólida e fuzilante de Herberto Helder; da temperatura luso-tropical de Matilde Campilho; das prosas corriqueiras de Fernando Pessoa e, de vez em quando, canções brasileiras para balançar os sabores da decepção. Um *eu* que roça a perna num bichano manso que cruza o apartamento à procura de um afeto cutâneo, correspondido pois também sinto e o procuro com a mesma expectativa.

Bom, desse modo, sublinho que estas páginas foram escritas ora em momento felizes e de ansiedade pelo próximo parágrafo – aos já iniciados nas artimanhas da mente, sabem muito bem que as páginas são metáforas – ora em momento menos propícios. Isto deve ser declarado aos ventos como se fala com gosto a palavra *vento*. Com a sonoridade de um *v* abrindo ao espaço todo o imprevisível da vida. Ou seja, estas páginas contêm a mais fina flor de minhas inverdades e inquietudes móveis. Das minhas dores e meus afagos. Todos propiciados por questões – e louvado seja quem propõem o movimento – externas ao restrito, imóvel e por vezes inútil campo da academia no Brasil. Minha desilusão contamina estas páginas e, tenho certeza, atingirá outras pessoas. Mas o que acontece à volta da academia nutre e dá sabor. Falta somente que as encerradas paredes dos departamentos e seus habitantes consigam observar e efetivamente agir.

Ao meu entendimento, aquilo que defendo aqui como o processo de *escolha*, *edição*, *invenção* e *liberdade* talvez tenha sido o percurso que percorri. Inicialmente

escolhi o que mirar. Depois *editei* esses objetos às minhas necessidades e os analisei como quem tenta compreender seu funcionamento, *inventando* imaginários de possibilidades. Hoje, me encontro em processo de abertura poética e ampla, vencidas as horas de decepção dos *eus* em que me via refletido em minhas próprias inquietudes. Desse modo, como sou autor e tenho a liberdade de registrar e fundamentar aquilo que me move, tomando responsabilidade pelo o que proponho e fundamentando aquilo que sugiro, tomo o espaço destas páginas para relatar, delatar, anunciar, proclamar, agir e qualquer outra ação que habita meus desejos. Alguns autores que aqui também estão presentes (vários sem o mínimo conhecimento disto) integram este processo. A eles, peço *benção*: como fazíamos quando criança com os velhos familiares do interior de Minas. Somente depois de um verbalizado *deus te abençoe* poderíamos entrar na casa. Então, *benção* aos patronos falhos e aos certos do saber. Benção, Nanã e Oxum. *Bença* a meu São Francisco, *bença* meu tio Lando.

Boa leitura, boas risadas, boas reflexões e, pelo amor de qualquer santo acadêmico que vive de parecerias tediosas, me critique ferozmente. A oposição e a discordância de ideias são fundamentais a qualquer processo que verdadeiramente percorra transversal e diametralmente *logos* e *locus* de saber. Uma democracia acadêmica certa se alcança com o confronto de saberes e imprevisibilidade de seus resultados. Que possamos criar interlocuções, proporcionando um terceiro e outro lugar de existência livre.

2. Escolher: pelo reflexo das fontes

Não é novidade afirmar que a classe conceitual *documento* se atribui, recorrentemente, a objetos da realidade alçados à condição de representativos, centrais ou necessários à compreensão e elaboração de processos historiográficos

sobre práticas, processos e vivências humanas coletivas ou individuais em diversas lentes de observação. De certo modo, enquadram-se tais objetos num conjunto de desejos, predileções e direcionamentos de olhar investigativo desenhados por um agente que os observa proximamente e que, por motivos variados, os recorta e os seleciona da realidade em que opera atentamente. Isso implica afirmar que, pelas trajetórias que tais objetos tomaram ao longo de sua existência como artefato humanamente produzido, esses itens da vida comum constituídos como *documentos* articulam-se em classes de valor e finalidade atribuída: reunirem-se em coleções e arquivos institucionais ou particulares; habitarem as mesas de análise e portarem-se como amostragem; sofrerem a interferência restauradora; indicarem, em sua constituição informacional, sinais sócio e culturalmente elaborados; integrarem redes complexas e vastas de práticas humanas igualmente postas em bancadas sob crivo do analista; e, ainda, representarem indícios válidos ao entendimento e compreensão destas mesmas inquietudes.

Se, no desenvolvimento da classe conceitual aplicada à designação desse objetos com o estatuto de *documento*, inicialmente apresentavam a chancela de representativos pelas organizações e indivíduos que os geraram ou detinham sua posse – um órgão de poder deliberativo e gerencial, um indivíduo de importância enaltecida, uma entidade custodiadora que os resguardava e os preservava – na contemporaneidade é entendido por entre campos diversos do saber acadêmico-científico que este processo de outorga de valor e finalidade não é aleatório e, muito menos, desavisado. Naquilo que a *École des Annales* de L. Febvre, M. Bloch e, sobretudo, Jacques Le Goff refletiu na associação aproximativa entre documento e monumento. Portanto, compreende-se de maneira ampla que a recolha de objetos da realidade capazes de elaboração mnemônica atendem às premissas e desejos das temporalidades em que são percebidos como objetos de interesse em relação às quais foram concebidos como itens de realidade ordinária. Por exemplo, desde as

oitocentista escolhas por índices de identidade e pertença compartilhadas próprios as *histórias monumentais* das nações e porções de terra habitadas por um coletivo humano – como nos processos de escrita de mitos fundacionais –, até a reavaliação destes mesmos processos de entendimento de si, do outro e do conjunto de viventes de um local.

Entretanto, um segundo ingrediente deve ser adicionado ao processo de recorte de objetos e atribuição de classes conceituais de *documento* na operação historiográfica. Sendo boa parcela desta receita refinada pelas lentes da antropologia e dos estudos linguísticos como, por exemplo, as considerações realizadas por Clifford Geertz e Roland Barthes. Neste sentido, para além de serem recolhidos por entre itens sócio e culturalmente eloquentes, os *documentos* também são compreendidos e codificados em linguagens capazes de culturalmente ordená-los e intencionalmente representá-los de maneira estruturada. Por um lado, em sua constituição como artefatos informacionais de uma realidade, demonstram as marcas de quem os produz. Por outro, também são percebidos e traduzidos por quem os observa em atenção analítica.

Independente de seus suportes, materialidades ou constituição simbólica em prática humana, há representação comunicativa. Estes processos de mediação interpretativa também habitam as práticas de escrita *sobre o objeto* e, igualmente, não estão livres de qualquer neutralidade ou encontram-se em contextos de asepsia cultural. O produto da narração historiográfica apresenta alicerce na percepção interpretativa de um agente, acrescida a um processo de compressão confeccionado em tapeçaria descritiva. Esta atividade de mediação simbólica transporta e codifica para a escrita-narrativa os aspectos aferidos pelo olhar inquieto do analista, articulando-os na aproximação entre um *locus* de significados culturalmente fundamentados do observador e os índices, sinais e marcadores igualmente estruturados que concedem

significância ao objeto observado ou complexo de culturas em trânsito. Esta relação assentada na necessidade de compreensão de algo, desenhada e posta pelo observador frente uma realidade/objeto, representa uma ação de tradução aproximativa de múltiplos âmbitos: a diacronia da relação, a transposição simbólica à temporalidade do analista e a representação comunicativa e compreensível destes signos interpretados.

Por um lado, tendo-se em vista a perspectiva fundamental da compreensão histórica, tais objetos e realidades postos como objeto de inquietude são acessados e mediados pela diacronia das relações. Isto é, são observados por entre temporalidades não coincidentes, mesmo que estas sejam próximas da vivenciada pelo analista. Isto implica, por base, que objeto e o observador habitam territórios diversos e estabelecem relações aproximativas de compreensão entre si. Esta premissa subsidia, também, a afirmativa crucial da *anacronia* como local terminantemente evitado no processo de leitura e entendimento. Por outro lado, a transposição da leitura e entendimento dos objetos (observados à ordem simbólica da linguagem) também acarreta processos de aproximação significativa entre o objeto narrado e seu produto enquanto narrativa. Especificamente, entre os processos de leitura, decodificação, análise, interpretação e organização que se desenrolam durante todo o percurso historiográfico. Esta dupla jornada de planos interpretativos e comunicativos do documento demarca a *tradução* como base nuclear: observa-se e compreende-se um *algo*, diverso e externo à realidade e temporalidade do analista, e manifesta-se por meio de estruturas de sentido em narrativa. Desse modo, tanto a compreensão do tempo histórico e resultado do processo de narração quanto o entendimento das partes significativas do objeto/realidade narrado são permeados por aproximação, tradução e estruturação simbólica. Resultando em narrativa organizada em conclusões que planificam, por

vezes, as desavenças e irregularidades do tempo das coisas vividas – aproximam séculos em páginas e territórios entre parágrafos.

Portanto, algo é escolhido num dado contexto; posto como item significativo e classificado como documento (amostragem, recorte, significância, simbolização etc.); compreendido por aproximações e traduções culturalmente arquitetadas; e, por fim, codificado e comunicado por meio de narrativas que processam a própria compreensão do tempo histórico e das propriedades culturais deste *algo* escolhido por entre tantos outros da realidade. Neste jogo, que se assemelha ao conjunto de vetores de observação e imagens geradas numa sala de espelhos circenses, as projeções alcançadas constituem-se em representações e, evidentemente, resultados não literais. Uma vez que sofrem interferências em reflexo contínuo: tanto do observador, das culturas aproximadas e traduzidas, da transversalidade das temporalidades em diálogo diacrônico e do resultado narrativo resultante.

Poderíamos, em paralelo, tecer uma segunda metáfora: estes vestígios codificados em linguagens e significados anteriores ao analista poderiam ser representados por faixas de sedimentos depositados na encosta de uma formação em relevo qualquer. Ao geólogo que deseja compreender quais foram as diversas ações responsáveis pela deposição e acúmulo destes materiais, a amostragem de porções representativas de cada um dos estratos poderia indicar o processo de constituição geológica. Algo semelhante à leitura retroativa dos processos e interconexão dos eventos mapeados. Para o historiador e o musicólogo que se vale da história como campo complementar à compreensão da música, estas faixas sedimentares de um objeto rochoso qualquer representam não a materialidade da amostragem documental escolhida – vestígios físicos de algo existido – mas intencionalidades, perdas e extravios, supressão de informações, manipulação de tantas outras, produção de conhecimento, cópia etc. As faixas, por assim dizer, representam

comportamentos frente à construção de algo em transformação, tornando a própria paisagem resultado de escolhas pretéritas e interferências contemporâneas em *memória*.

A metáfora de relevos de memória é interessante uma vez que ilustra a não linearidade do espaço historiográfico. Não progressivo, não desenvolvimentista (em sentido de acumular-se em edifício epistemológico cuja base implica seu início e o último piso o mais novo local de saber alcançado), assim como simboliza a característica de mutabilidade do espaço: não sendo imune às interferências da realidade (natural ou antrópica) como diluições, fragmentações ou remoções intencionais de material mnemônico. Neste espaço constituem-se narrativas fundamentadas em processos tabelados e métodos estabelecidos, representando produto do engenho humano frente à necessidade de resposta a uma dada inquietude ou, por outras palavras, a razão dos estratos sedimentares de vivências anteriores. Vez ou outra, porcelanas e fragmentos são investigados por arqueólogos; práticas humanas e suas fundamentações por sociólogos; e, quando há correlações entre o que nomeamos de música e os indícios que permeiam estes espaços, aos musicólogos cabe o exercício de análise, compreensão e constituição narrativa desse local de entendimento alcançado.

Neste capítulo, abordo estes aspectos tecendo um percurso que se inicia no objetivo de compreensão historiográfica da classe conceitual *documento* em seu percurso de item de representação e objeto fabricado – numa oscilação valseada entre Clio e seus adeptos. Portanto, analiso a utilização de gêneros documentais diversos na constituição de núcleo temático-metodológicos em musicologia e aquilo que nomeio de *não-musicográfico*. Este último local de abordagens é articulado pela utilização de documentação que não se sustenta em representações diretas em linguagem musical ou de conteúdo direcionado à música como algo tido *em si*. No entanto,

estreitam-se pela natureza interconectada do processo de significação humana com o objeto primeiro da musicologia: a música, ou algo que se entende como tal.

Sobre o conceito de documento *não-musicográfico* aqui adotado, vale uma breve e sucinta introdução explicativa. Tal conceito é aqui utilizado como princípio metodológico de classificação e tratamento de itens correlatos e vinculados a todo um sistema-vida que circunda, perpassa e dá contorno ao objeto da disciplina musicologia: a música ou algo próximo ao que se entende por tal. Isto é, aqueles objetos que não necessariamente estruturaram-se em representações de linguagem musical, mas que indissociavelmente compartilham contextos semelhantes em que a música (ou o que entende-se por música nos contextos correlatos) se faz presente. Por exemplo: do modo que é vivenciada, nas estratégias de significados ou na maneira como é compreendida. Este conceito é tributário da afirmativa, com quase quatro décadas de existência, da não primazia do documento musicográfico na compreensão da música como prática humana (KERMAN, 1987). Para além deste aspecto, a balança musicográfico e não-musicográfico não pressupõe eliminação ou, muito menos, negação substitutiva. Assim como J. Revel (1998) já renunciou sobre as características de lentes de entendimento adotadas, o musicográfico e o não-musicográfico representam facetas de observação, pontos de referência, recursos e estratégias de compreensão de algo que não ocorre de maneira externa às relações humanas. O que, de fato, não deve ser confundido neste momento é a existência de qualquer processo comparativo – entre culturas, objetos, práticas, temporalidades etc. Para que ocorra correlação significativa e suplementar entre musicográfico e não-musicográfico, estes itens recortados devem, *grosso modo*, habitarem locais aproximadamente semelhantes, temporal e localmente. Caso contrário, incorreríamos na falácia das culturas em contraponto. Do mesmo modo, independente de uma ou outra escolha procedimental – e isso defendo nesta tese –

haverá lacunas não contempladas pela própria natureza do processo de delimitação como primeiro passo à compreensão

Entretanto, o ponto de chegada argumentativa desta seção não se alicerça na proposta de uma nova classe conceitual aplicada ao documento – não pretendo nestas notas atender a qualquer desafio desta monta. O que, de fato, se propõe é sublinhar o processo de escolha como *start point* de uma jornada investigativa que se fundamenta no recorte de objetos a serem analisados, interpretados, elaborados e compreendidos. Algo semelhante a uma afirmativa simples e poderosa: quando se tece uma pergunta, sabe-se metade da resposta. Um *statement* de peso que nada tem de mal elaborado como princípio de compreensão de mundo: para se constituir uma pergunta deve-se, primeiro, olhar para algo com intenção investigativa e desejo de saber. Este direcionamento articula-se, creio, nos vetores que um questionamento reúne em si para que exista como interrogação. Para se perguntar, deve-se, em primeiro lugar, saber o que deseja saber. Isto é, em pano limpos, talvez a metade da resposta.

2.1 Apontamentos sobre a elaboração do documento na dança de Clio

O documento como artefato humanamente produzido e conceituado como tal responde às condições contextuais de sua fabricação e uso. Do mesmo modo, articula-se por intencionalidades descritas e de primeiro plano, assim como aquelas de menor visibilidade imediata e fundamentadas em sensibilidades de fundo. Portanto, a apresentação de informações em um dado substrato em nada se assemelha à existência desavisada ou não intencional de seus significados expressos, como já postulado por Jacques Le Goff (1990). Esta premissa inicial em nosso percurso argumentativo alicerça a constatação do *documento* como objeto da realidade constituído em desejos direcionados e tratado, posteriormente, com outros

desejos também desenhados com objetivo. Creio que a artesanania do ofício de historiador – e daqueles que se inspiram nas estratégias de conhecimento da história – seja, exatamente, compreender desejos e sublinhar intencionalidades.

O documento, como peça de engrenagem do engenho humano, não se encontra deslocado de outros artefatos, símbolos e práticas postas à leitura constante das culturas. Há, por certo, uma densa e interconectada rede com outros itens de fabril social – dos materialmente expressos aos mais efêmeros e de natureza volátil como os significados decorrentes dos processos de compreensão e nomeação de si, do outro e do mundo. Num tipo de campo inter-relacional, já amplamente discutido por Michel Foucault (1999, 2008) acerca dos conceitos de obra, autoria e significado. Rede cujas associações entre os pontos nodais desse sistema-vínculo concedem contextualmente significados à existência correlacionada. Caso retirados de suas dimensões associativas, de suas esferas de contato contínuo, se ausentariam de suas vestes de significados e habitariam somente o universo das coisas sem nome. Para que sejam compreendidos, os itens, artefatos, práticas e elementos da vida cotidiana necessitam orbitar em gravitação relacional tantos outros objetos da realidade de modo a ganhar contorno, sentido e significado.

Desse modo, sejam alçados à condição de documentos ou não, tais itens, objetos e práticas são tidos como ausentes ou distantes de qualquer processo de autoreferência. Não se portam como sinais de si ou expressam significância circunscrita aos seus limites simbólicos ou materiais de existência. Referem-se em contexto e adquirem significado por meio da correlação. Por exemplo: uma canção assobiada em descompromisso, um tacho de cobre com suas dimensões sobre o fogão, o movimento circular que faz o doce ensinado pela avó e as rendas bordadas que ornaram um simples pano. Estes aspectos em conjunto constituem um cosmo de significados em operação que abarcam desde a memória de canções aprendidas ao

sopé das rodas de família até o processo engenhoso de modelagem do cobre em formato côncavo. Por este aspecto, o tacho, o fogão, a renda ou a canção também se portam em classe *documental*, caracterizados como objetos de inquirição ou fontes para a compreensão de um dado contexto - e, neste aspecto, os historiadores da cultura material são referenciais de entendimento primeiro⁴. No entanto, ainda assim, não deixariam de existir em suas correlações humanamente tecidas para além do momento que a estes itens e práticas é atribuído o status de documento. Ainda seriam tachos e rendas humanamente produzidos e compreendidos como tal. Este aspecto, que delimita o documento como índice de significado, não o retira de sua condição de demarcador de *algo em observação*. Somente sublinha que a delimitação e conceituação como documento também participa da rede de significados operantes em uma dada realidade: o desejo de se transpor à classe de objeto e fonte o simples momento de vivência perfumado pela lenha em brasa dos fogões e permeada pelo sibilante de um assobio. Reitero: tais objetos e práticas (por mais que belos, poéticos e indiscutivelmente passíveis do tratamento documental), são, por assim dizer, documentos a partir do olhar de quem os investiga⁵.

Avançando um pouco mais: se compreendemos que o status documental é concedido e que os objetos que recebem este gênero nominativo se dão em conjunto, é interessante ressaltar que a percepção da necessidade de se classificar

⁴Por exemplo, José Newton Meneses Coelho afirma de maneira poética que "o objeto é o homem; é a extensão do seu gesto. É o próprio gesto" (MENESES, 2017, p.10). Ou seja, a adoção de uma perspectiva de leitura e entendimento do objeto como indissociável das culturas geradoras, das intencionalidades, desejos e temporalidades em que se tornam (os objetos) pertinentes à confecção via engenho humano. Para saber mais, consulte: MENESES, José Newton Coelho. Introdução - Cultura material no universo dos Impérios Modernos. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.25, n.1, p.9-12, jan.- abril, 2017.

⁵Isto é, caso um dado observador estivesse à espera do doce feito pela avó em assobio de canção aprendida na infância, neste momento não há o desenho de pesquisa acadêmica. Há vivência ordinária e poética dos dias. Há o aroma do cozimento, a experiência com a melodia sibilante e a percussão doméstica dos itens de cozinha, a expectativa do paladar e o desassossego com a espera. No entanto, caso este cenário fosse transposto ao ambiente da investigação, tais itens, objetos e práticas seriam tratados documentalmente via olhar e desejo de pesquisa que, indiscutivelmente, indicaria estratégias de compreensão do vivido, da poética dos dias e da cultura.

como fonte, índice, sinal ou signo também é cultural e temporalmente fundamentada. Por este aspecto há, ao longo do desenvolvimento do documento como classe de entendimento, diversos conceitos e aplicabilidades: como verdade, certificação, memória, objeto de pesquisa e fonte à compreensão. Em paralelo, é bem-vindo associar este percurso mutável de compreensão de artefatos humanamente alcançados como documento com o próprio processo de feitura mnemônica: o processo historiográfico, de constituição disciplinar do campo histórico e o entendimento de seus mecanismos e finalidades. Se o conceito de testemunho de primeira-mão serviu de alicerce metodológico e de autoridade para a constituição da compreensão histórica⁶ durante alguns séculos pré-modernos, este local progressivamente ao decorrer das reflexões de historiadores foi reavaliado e mensurado numa balança cujo pratos de aferição indicavam o peso da alteridade e do perspectivismo (KOSELLECK et al., 2013, pp.191-222). A negação da neutralidade do historiador não é recente, ao menos quando consideradas as interpretações sobre a possibilidade concreta de uma *história em si* desenhadas desde o século XVI no ambiente da Europa central. Desde o aspecto basilar da defesa por uma não neutralidade espacial na feitura da história – indivíduos de locais diversos refletem e elaboram considerações divergentes sobre aspectos tidos em comum – até o argumento temporal da variabilidade do processo de entendimento do passado. Isto é, inicialmente, da percepção do processo historiográfico como progressivo.

É daí [finais do século XVIII na Europa] que seria possível derivar as etapas do conhecimento crescente, o qual habilita aqueles que nasceram depois a desmascarar os interesses partidários [em sentido

⁶ Curioso seria observar a associação entre o que se compreende na atualidade por processos de compreensão etnográfica e observação participativa com a feitura da história por Heródoto, por exemplo. Claro, cometer-se-ia aqui o pecado mortal do anacronismo. No entanto, não deixaria de ser instigante o sobrevoo entre séculos e o *insight* de uma variável, talvez, retroativa: observar, descrever e propor um saber. Ora, por certo tempo a antropologia também se arquitetou neste processo. Mas, não ultrapasso mais que estas linhas de nota pelo simples fato de aqui não se desenhar tal inquietude com devido merecimento acadêmico e reflexivo; somente uma nota com sua hierarquia textual de porção complementar da narrativa.

territorial] das gerações anteriores e de seus historiadores. (KOSELLECK et al., 2013, p.197)

Este âmbito, sem sombra de dúvida, impacta na concepção estrutural da memória em aspectos temporalizados, consecutivos, cumulativos e em desenvolvimento progressivo. Algo que, para os historiadores da Europa impactados pelo pensamento de Leopold von Ranke e outros formuladores do processo historiográfico como processual e metodológico, aceitava-se como estratégia interpretativa à inquirição a partir das novas fórmulas e instrumentos desenvolvidos e disponíveis no tempo presente do oitocentos. Isto é, de historiadores que percebiam sua temporalidade como instrumental e temporalmente hábil ou capaz de reavaliar, acrescentar e conceber entendimentos sobre o passado de maneira a superar os intentos de seus antecessores – num jogo que se desenhava na necessidade de um futuro-progresso e um passado histórico. Por certo, L. Ranke não se encontrava solitário na investida de uma história científica⁷, metodologicamente estruturada, capaz de superar as tomadas de posicionamento e assentada no desenvolvimento de futuros e na compreensão de passados formativos.

Sob um manto científico de disciplina estruturada em método e princípios, a História e o campo historiográfico articulavam-se em meio ao pensamento positivista vigente na Europa do oitocentos. A causalidade e factualidade representavam pilares que edificariam o campo histórico como fazer disciplinar numa temporalidade que mirava os sentidos de progresso e evolução de um passado mitológico e fundacional. Desse modo, o conceito de *documento* também responderia às necessidades de constituição das *histórias monumentais*, das coleções, repositórios e instituições de memória partilhada: o documento revestia-se do conceito de genuíno e autêntico

⁷ Na outra ponta da relação aqui estabelecida entre duas disciplinas, Guido Adler, também na Alemanha, desenhava os pressupostos de uma ciência cujo objeto central seria a música.

recurso à compreensão. No entanto, a viragem ao século XX também é sugestiva para o contexto de fabril mnemônico e reavaliação do documento.

Se a preocupação dominante na Europa central ao longo do século XIX se concentrava na sistematização das práticas historiográficas e de compreensão histórica, com um de seus objetivos a monumentalização dos mitos fundacionais e dos Estado-Nação, a primeira metade do século XX representa um ponto de giro significativo na agenda disciplinar. Especificamente, os conflitos bélicos da Primeira e Segunda Guerra-Mundial e a ascensão do nazifascismo – este responsável por silenciar uma das mentes envolvidas na constituição desta virada, o judeu Marc Bloch. Para além de uma reavaliação do campo, um dos conceitos reelaborados em primeiro plano por essa nova historiografia do século XX sob impacto francês foi precisamente o *documento*. A ampliação das abordagens e maior porosidade interdisciplinar com a sociologia e economia, como defendido nas primeiras edições da *Annales d'histoire économique et sociale*, possibilitou que ao campo fossem agregadas abordagens e temáticas até então não contempladas por uma história anterior “que se pronunciava através do discurso narrativo, personalista, cronológico e descritivo” (CORDEIRO JR., 2009, p.65).

Para além da expansão de abordagens, métodos, tipologias e fontes em jogo no processo historiográfico, assim como dos contatos e trocas entre campos de saber, o impacto do pensamento francês da primeira metade do século XX possibilitou, ainda, a redefinição paradigmática da relação passado-presente. Isto é, ao passo que as mentalidades do oitocentos projetavam-se ao progresso por uma cisão temporal com o passado, as gerações pós-annales defendiam a dependência entre o processo historiográfico e tempo presente. Fernand Braudel (1952) anunciava, em sua aula inaugural no *Collège de France* na década de 1950, as inquietações do tempo presente e da feitura da história, trançando a filiação entre presente e memória.

A história se encontra hoje diante de responsabilidades temíveis, mas também exaltantes. Sem dúvida porque, jamais, em seu ser e em suas mudanças, deixou ela de depender de condições sociais concretas. 'A história é filha de seu tempo'. Sua inquietação é, pois, a própria inquietação que pesa sobre nossos corações e nossos espíritos (BRAUDEL, 1952, p.1)

Jacques LeGoff (1990), neste contexto, afirmava que toda história é contemporânea, uma vez que "o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses" (LE GOFF, 1990, p.51). Nesta viragem de paradigma, as interconexões temáticas e disciplinares de uma história no século XX ampliaram-se de modo a abarcar uma diversidade de aspectos para além da história política, diplomática, dos feitos e das nações. No novecentos, alcançava, pois, as feições de uma história cultural. Os impactos da reinterpretação do ofício e da artesanaria historiográfica ecoaram, igualmente, na utilização e na compreensão do documento frente às necessidades da compreensão histórica. Diversos outros historiadores, com desenvolvuras de pesquisa múltiplas, percorreram campos metodológicos complementares com objetivos e premissas de reinvenção do conceito de documento, suas possibilidades e renunciando novas miradas. Dentre outras perspectivas de relevo no século XX: as representações sociais de Roger Chartier (1990, 2002); a premissa metodológica dos indícios e sinais de Carlo Ginzburg (1991); as alterações de lente de observação e a variabilidade dos tempos vividos de Jacques Revel (1998); a própria tessitura da escrita e a constituição disciplinar da História de Michel de Certeau (1982); a subjetividade do processo historiográfico de Paul Veyne (1998); a narrativa como elemento nuclear de compreensão histórica de Paul Ricoeur (2010) e Hayden White (1995); a temporalidade em suas laminares conjugações de Reinhart Koselleck (2012, 2014).

O impacto dos estudos linguísticos – por exemplo, os conduzidos por Roland Barthes (2006) – e do trânsito de abordagens entre história e antropologia (GEERTZ, 2008)

permitiram o desenho do conceito de *documento* como índice de representação significativa do saber humano, dos desejos humanos frente a sua fabricação, de seu acúmulo e, sem embargo, da compreensão de sua transposição às bancadas de análise laboratorial de historiadores e intelectuais adeptos dos métodos e preceitos deste campo. O conjunto destes processos possibilitou, portanto, a transposição do conceito de documento para além dos limites de um não-espaco de saber. Isto é, de uma teoria da história e da prática historiográfica arquitetada como neutra, asséptica, em terceiros sujeitos e sem presença autoral. Por certo, uma teoria que se reconhecia soberana em suas metodologias de distanciamento entre observar e descrever.

Em paralelo, no terreno das atuações e interferências recorrentes de natureza custodiadora, de acesso e tratamento técnico de documentos proposto pela Arquivologia, certo pragmatismo do fazer-atoar permitiu que os conceitos adotados para a classificação destes objetos habitassem um espaço ressonante entre a compreensão do *documento* como objeto inter-vinculativo e a necessidade objetiva de tratamento e compreensão serial e contextual destes elementos acumulados ao longo da trajetória de vida de pessoas, instituições, entidades e agrupamentos humanos diversos. Como breve e sucinta pontuação, é sugestiva a descrição adotada pelo Arquivo Nacional do Brasil em sua rotina processual: o documento é uma “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.73). Sendo a *informação* entendida como ideias, referências ou mensagens expressas e contidas no item documento e, por sua vez, o *registro* como uma “unidade de informação logicamente indivisível” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.144). Nesta linha de entendimento, o documento se porta como um conjunto estruturado, por sua condição de átomo simbólico, expresso e presente nas dimensões de algum material qual seja e que possui o alargamento de suas fronteiras pela interconexão entre materialidade e carga informacional. Isto é, enquanto objeto da realidade, com suas proporções e partes constituintes, apresenta

em si algo que se associa ao sentido informacional – sua inserção e manifestação como item de uma rede vinculativa de sentidos. Conceito que, ao meu ver, concentra nestes objetos a relação significativa (apresentação do objeto na realidade vivida) e significado (aquilo que representa e tece associações diversas). Evidente que o significativo também é culturalmente idealizado e constituído, assim como o significado igualmente não se porta em literalidades imediatistas. Há no documento, assim por dizer, múltiplas esferas contextuais: suas características e suas remissões significativas.

2.2 Comentários sobre o canto de Cecília

No campo da musicologia, processos semelhantes se desenharam em relação ao conceito de documento. Tanto ao sabor das oscilações de uma disciplina posta como científica, quanto pelo alargamento de suas fronteiras de saber em contato com outros campos e suas abordagens, métodos, conceitos e teorias vigentes ao curso de seu desenvolvimento como campo do saber. Assim como a História, a Musicologia, em seus sentidos e desejos atribuídos de disciplina acadêmico-científica, apresenta seus movimentos embrionários na gestação do pensamento científico e positivista operantes nas mentalidades literatas de uma Europa do século XIX.

Apesar de seu objeto definidor (música) ser praticado, compreendido, vivenciado e descrito de maneiras diversas pelas mentes humanas ao menos desde sistemas de compreensão e suas ontologias na antiguidade clássica (BOHLMAN, 2001), a musicologia como marco disciplinar recente tem seu período de defesa de limites e soberania em território epistemológico no ventre do século XIX. Como marca recorrente deste processo, os germânicos Friedrich Chrysander e Guido Adler são referenciados como regentes da empresa musicológica enquanto disciplina

científico-acadêmica. Ao passo que o primeiro defendia, no início da segunda metade do século XIX, a necessidade de uma ciência devotada à compreensão da música, o segundo apresentava ao final daquele século um tabelamento disciplinar entre campos, abordagens, métodos e objetivos que classificariam a musicologia (*Musikwissenschaft*) em campos tidos como *históricos* e *sistemáticos*. Enquanto o primeiro campo desta díade estrutural preocupava-se com a compreensão periodizada da música por entre territórios, pessoas e centros, a segunda vertente reunia em si o objetivo da compreensão do funcionamento de certo *sistema-som* entendido como música. Evidentemente, a afirmativa de uma filiação gestacional do saber, prática e profissão da musicologia na Europa central e seu posterior tido desenvolvimento no seio da América do Norte durante o século XX atende às demandas da construção de uma mitologia fundacional do saber musicológico⁸.

As sugestões de organização do campo musicológico, as definições e os sentidos que justificariam esta investida também se estruturaram com base nas necessidades de uma musicologia científica no conjunto de saberes sistematizados e academicamente operantes no oitocentos. Um dos aspectos relevantes, por exemplo, é a marcação conceitual adotada por G. Adler (1885) a partir da adoção da nomenclatura *Tonkunst* para classificar as facetas do objeto que definiria os limites de uma ciência preocupada com a compreensão de uma *arte* e seus *atos históricos*. O conceito de uma *arte dos sons*, vinculado ao ramo sistemático da *Musikwissenschaft*, seria capaz de indicar em si a operacionalidade de processos artísticos e estéticos por meio da compreensão de suas classes normativas; suas

⁸ Seria interessante refletir, por exemplo, a produção teórica acerca da música como objeto de inquietude na tratadística portuguesa do século XVIII com autores como João Vaz Barradas Muito Pão e Morato, Manoel de Moraes Pedroso, Francisco Ignacio Solano ou Domingos de São José Varella. Por certo, estas iniciativas não atendem às delimitações narrativas da institucionalização da musicologia recente como atividade desenhada por verbos e adjetivos em língua alemã, francesa ou inglesa. Ou escapa, do mesmo modo, à definição pós-oitocentos do conceito de música adequado à classificação da musicologia como ciência.

regras, aplicações, limites e usos adequados na fabricação da *arte*. Por outras palavras, um sistema normativo independente assentado no som como unidade estruturante. Evidentemente, a *Tonkunst* e sua agenda de princípios e perspectivas de compreensão se reduzia, à época, ao universo da Europa – sobretudo, aqueles sons em regras de ordenamento que se apresentavam em tida literatura conhecida: o documento musicográfico, escrito. A estruturação da *Musikwissenschaft*, o estabelecimento do conceito de *Tonkunst* como marco ordenador do objeto de estudos, os princípios e fundamentados de periodização, compreensão dos sistemas de organização e estruturação estética da música como *arte* a partir de preceitos tabelados sublinhavam a iniciativa de G. Adler enquanto uma tentativa de tornar científico o estudo da música (ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.4).

Ou seja, como marco epistemológico balizado pelos pressupostos do tabelamento das ciências no século XIX e sua práxis⁹, a musicologia em sua faceta oitocentista e germânica propunha a compreensão da música enquanto arte e acontecimento a partir da Europa. De fato, na organização das *ciências musicais* de G. Adler (1885), havia um espaço delimitado para o conhecimento da música do outro – do não-Europeu/Germânico – a partir dos processos de contraponto entre culturas numa musicologia comparada (*Vergleichende Musikwissenschaft*). Desse modo, um tipo de teoria que, em termos da língua alemã, classificaria a música a partir da homogeneidade da *Die Musik*, da elevação estética e civilizacional da *Tonkunst*, sendo compreendida por meio de sistematizações de cunho científico. Neste campo, certos pressupostos foram adotados como estratégia de compreensão: objetividade

⁹ É interessante ressaltar que neste campo, em concordância com as *histórias monumentais* das civilizações, encontram-se iniciativas de elaboração de compêndios e coleções de obras completas de compositores europeus, assentados na ideia de biografias e obras. A reunião de composições, a edição de manuscritos em variadas modalidades (*urtext* ou não) e a organização de concertos celebrativos à memória patrimonializada das nações dialogavam, em paralelo, com a prática de estruturação de acervos, arquivos, museus e coletâneas que alimentavam a mitologia fundacional dos povos.

e autonomia da música, causalidade, defesa de neutralidade investigativa, periodização do tempo, regionalização e práticas nacionais, biografias e prosopografias, estrutura e sentido de obras tidas como relevantes.

Estes pressupostos são declarados no artigo seminal de Adler (1885) *Umfang, Methode und Zielder Musikwissenschaft*¹⁰, especificamente em afirmativas cujo conteúdo indica: a concepção de linearidade, processo cumulativo, periodização do tempo, reconhecimento de repertório canônico e a adoção de uma perspectiva não relativista. Em primeiro aspecto, a linearidade do desenrolar da música no tempo e nas nações é reconhecida no objetivo da musicologia como variante “according to the state of development of the tonal art [Tonkunst]” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.1). Em segundo aspecto, os processos cumulativos do conhecimento musicológico evidenciados na analogia: “just as the earth's crust was fashioned out of formations belonging to different epochs, so also the total picture of an age reveals a distinctive artistic character” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.3). O terceiro aspecto, ao declarar que a compreensão das leis da *Tonkunst* em diferentes períodos é “the actual focal point of all music-historical work”(ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.4). O quarto aspecto, a constituição e reconhecimento de repertório canônico é defendido por Adler na afirmativa de “the modern science of art will base its research above all on the works of art” (ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.2). O quinto e último aspecto, a negação do perspectivismo por uma musicologia comparada e centralizada nos *produtos tonais* das culturas:

A new and very rewarding adjacent field of study to the systematic subdivision is 'musicology', that is, comparative musicology. This takes as its task the comparing of tonal products, in particular the folk songs of various peoples, countries, and territories, with an

¹⁰ Utilizou-se como referência a tradução para a língua inglesa realizada por Erica Mugglestone, publicado no *Yearbook for Traditional Music*. Consultar: ADLER, Guido; MUGGLESTON, Erica. Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology'(1885): an English Translation with an Historical-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, v.13, 1981, pp.1-21.

ethnographic purpose in mind, grouping and ordering these according to the variety of [differences] in their characteristics. (ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885], p.8)

Neste quinto campo, relativo à compreensão das culturas para além das fronteiras da Europa germânica, o emprego do conceito de *produto tonal* associou-se com maior intensidade à prática comparativa por meio do registro escrito e na aplicação de diretrizes de cotejamento estabelecidas nas regras outorgadas à operacionalidade da *Tonkunst*. O campo do musicográfico e das práticas de representação do outro em linguagem e estrutura simbólico-musical do ocidente-Europa articularam as estratégias de compreensão e entendimento daquilo que era tido ou como *folclórico* ou como *outro-objeto* coisificado. Especificamente acerca deste processo, o campo da musicologia comparada e, posteriormente, da efetivação da etnomusicologia, acompanhou, igualmente, o desenvolvimento dos estudos antropológicos ao longo do século XX – e ainda há troca de experiências e pressupostos com a disciplina antropológica. Isto é, os impactos inter/trans/intradisciplinares da antropologia com a etnomusicologia. Por exemplo, as sugestões de Franz Boas ao relativismo cultural no campo dos estudos da cultura, Bronislaw Malinowski e a proposta de um tipo de observação de equivalência de potencial simbólico entre as culturas do outro e a do antropólogo, ou, ainda, Clifford Geertz e a definição do ato de significação simbólica como participante da construção de redes de significados¹¹.

Evidentemente, a porosidade da musicologia como ciência ao longo do século XX e a ampliação de suas fronteiras, problemas, métodos, pressupostos e sua aplicabilidade ampliada em territórios para além da Europa e América do Norte¹²

¹¹ Para uma análise detalhada sobre o conceito de cultura na musicologia, consultar: BUDASZ, Rogério. Música e Cultura. In: BUDASZ, Rogério (Org.). **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínio e perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009.

¹² Por exemplo, no quinquênio 2017-2022 a IMS (International Musicological Society), instituição de caráter transnacional e que se propõe à representatividade global da prática musicológica, foi presidida pelo Dr. Daniel K.L Chua. Apesar de seu doutoramento em Cambridge e sua atuação no universo musicológico em língua inglesa - St. John's College e King's College (Inglaterra), Yale e

possibilitam, igualmente, a existência de soluções e propostas de transposição da dicotomia *histórico-sistemático* inicialmente sugerida. Apesar de musicólogos ainda postularem certa sobrevivência da díade *histórico-sistemática* sob a afirmativa de uma conjugação integrativa (PARNCUTT, 2012), outros contemplam de maneira mais ampla as diversas modalidades e estratégias de entendimento da música a partir de desenhos metodológicos plurais e intercambiáveis com outros campos do saber humano.

En realidad, la musicología no es una disciplina, sino una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos ya sea en la esfera epistemológica de las humanidades o dentro de las metodologías de las ciencias experimentales. El único denominador común de todas las musicologías es su interés por la música. La musicología es simultáneamente una actividad académica (científica y/o humanística), una actividad musical en sí misma [...] y una praxis sociocultural. En efecto, la música más que una simple colección de objetos sonoros, es una compleja articulación de conductas, producciones sonoro-simbólicas, experiencias subjetivas, protocolos de intercambio interpersonal, así como un vasto reticulado de relaciones sociales en el seno de una cultura determinada. (LÓPEZ CANO, 2007, pp.2-3)

Isto implica afirmar que, como campo de conhecimento humano, a intercambialidade da musicologia com outras estratégias de conhecimento de *si*, do *outro* e de *mundo* possibilitou, ao longo das iniciativas e sugestões de musicólogos e musicólogas diversas, uma certa abertura integrativa ao longo do século XX e início do XXI. Mario Vieira de Carvalho (2001, 2016), analisando o que nomeou de transição de

Harvard (Estados Unidos) – o Dr. D. Chua ocupa a cátedra de Música na University of Hong Kong. Este aspecto, em si, demonstra um tipo de *quasi*-abertura que deve ser reconhecida, tendo em vista as presidências anteriores e sua inerente representatividade. Mesmo sendo o Dr. Daniel Chua um musicólogo de origem asiática e atuante em território Chinês, sua trajetória enquanto musicólogo também é balizada pelo eixo-norte. Em sua apresentação oficial como *Professor and Chair of music at the University of Hong Kong*, o Dr. Daniel Chua é descrito com trajetória acadêmica centrada em inquietudes, *grosso modo*, convencionais: Monteverdi, Beethoven, Stravinsky, dentre outros aspectos.

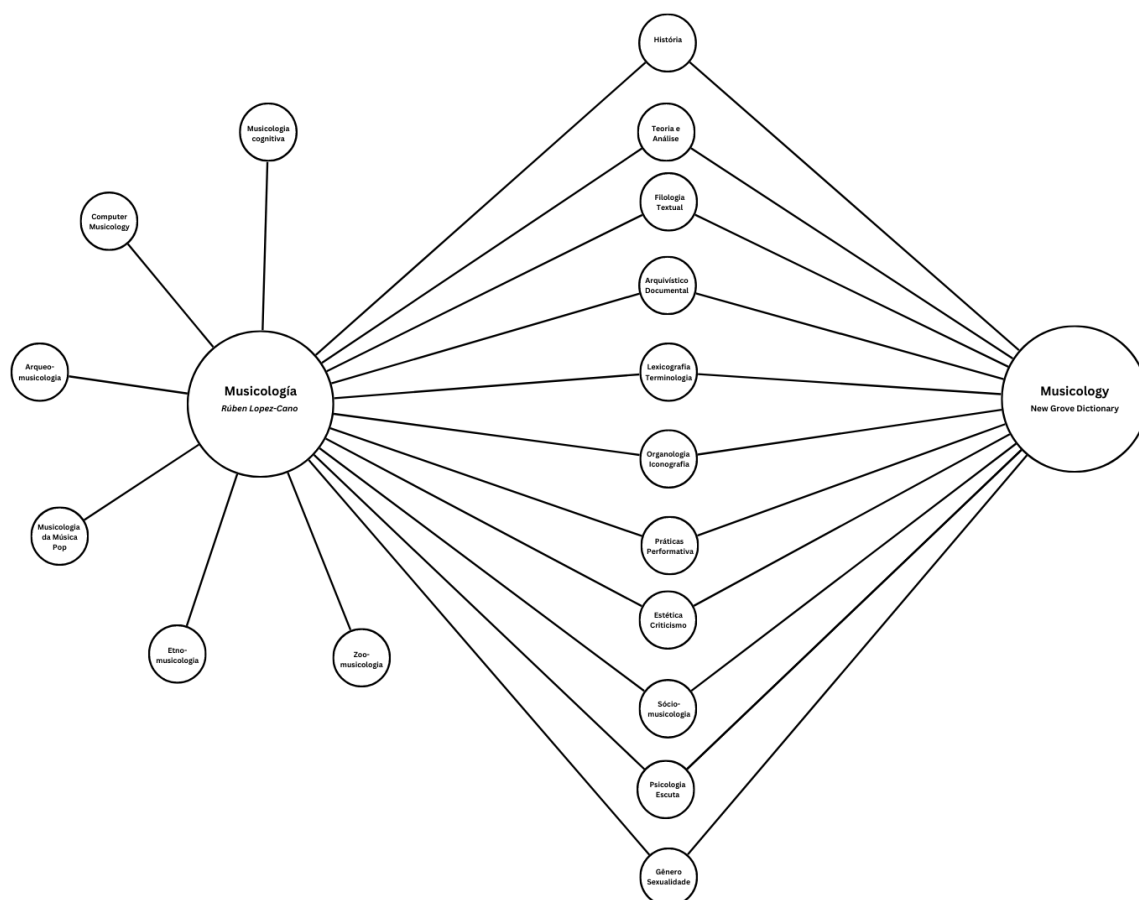
paradigma, sublinhava, nas propostas de reestruturação e reavaliação da prática e preceitos da pesquisa em música sugeridas por Carl Dalhaus e Charles Seeger, um giro de entendimento que marcaria o século XX em certo distanciamento da *Musikwissenschaft* de G. Adler pela observância da impossibilidade de dissociação entre música e sociedade, cultura e linguagem. Neste mesmo terreno reflexivo sobre a prática musicológica, Vieira de Carvalho (2001, 2016) ainda ressaltava o impacto de Joseph Kerman (1987) naquilo que o musicólogo português classificou como investida à compreensão da “interdependência de fatores e processos que a construção do objeto segundo esse modelo relacional poderia ajudar a surpreender e clarificar” (VIEIRA DE CARVALHO, 2016, p.58). Isto é, a percepção da correlação próxima e indissociável da música como evento da/na/pela cultura.

Por exemplo, a proximidade temática e compartilhamento de predileções de pesquisa com a antropologia alimentou a solidez da etnomusicologia como campo específico e participante da zona epistemológica da musicologia (MENESES BASTOS, 2014). Do mesmo modo, as trocas com a sociologia e a ciência política permitiram que ramos focalizados nas relações entre música-poder se desenhassem no seio dos problemas de pesquisa do campo musicológico (EWELL, 2021). A ampliação dos recursos e fontes utilizadas na compreensão da música como evento¹³ da/na/pela cultura também possibilitou a expansão das zonas de presença da musicologia. De fato, Rubén López Cano (2007), em seu manual de usuário da Musicologia, propõe e enumera dezessete campos de orientação de pesquisa musicológica, cada qual com suas subdivisões de interesse temático e postura metodológica: história; teoria e análise; estudos filológicos-textuais; investigação

¹³ O termo *evento*, tributário da genealogia do conhecimento de Michel de Foucault (2008 [1969]), aqui é empregado como conceito capaz de qualificar a música como aspecto não factual ou objetivo, mas construído e passível de compreensão por suas vinculações de ordem simbólica, linguística, cultural, subjetiva, afetiva, físico-natural, identitária, dentre outras abordagens e lentes que a caracterizam como aspecto da realidade humana – pretérita ou contemporânea – geradora de sentido e articuladora de vivências.

arquivística e documental; lexicografia e terminologia; organologia e iconografia, prática interpretativa; estética; sociomusicologia; musicologia cognitiva; psicologia da música; estudos de gênero; etnomusicologia; musicologia da música pop; arqueomusicologia; *computer musicology*; e zoomusicologia. Os campos de Rúben López Cano (2007) compartilham onze aspectos em comum com a proposta de organização disciplinar da musicologia, adotada pelos autores da entrada léxica do conceito de *Musicology* no *New Grove Dictionary of Music and Musician*. No entanto, divergindo da proposta de organização inglesa, o musicólogo hispano-mexicano insere a etnomusicologia como campo teórico-metodológico-temático sob a alçada da Musicologia. Isto é, propondo uma reintegração para a subdivisão dos campos histórico e sistemático da Musicologia de G. Adler (1885).

Figura 1 - Representação comparativa entre os campos e zonas subdisciplinares da Musicologia em Lopez-Cano e New Grove Dictionary



Fonte: Elaborado pelo autor

Estas subdivisões consideram como critérios tanto a predileções de abordagem quanto os recursos à compreensão. Isto não implica, no entanto, em afirmativas de seccionamento da prática musicológica em subdomínios cujas soberanias locais não permitem contatos entre musicólogos e suas agendas de inquietude. Ou seja, os estudos de gênero podem dialogar, metodológica e conceitualmente, com a pesquisa arquivística e documental, assim como com a filologia-textual. Desse modo, há uma intercambialidade interna no campo da musicologia e de sua prática que poderia alçar a condição de saber multifacetado; como já afirmado no título com acréscimo do marcador plural entre colchetes em *Musicologia[s]* de autoria de Edite Rocha e José Antônio Baeta Zille (ROCHA; ZILLE, 2016), em passado recente,

publicado e com objetivo de compreensão da expressão musicológica no terreno Brasileiro.

Nesta multiplicidade de percursos e itinerário de percepção da música e da musicologia, Christopher Small (1998) alterava a classe gramatical *música* de substantivo a verbo, observando-a como ato ou ação dada na cultura; Thomas Turino (2008) delimitava terrenos representacionais entre os conceitos de participação e performance no contexto da música como geradora de sentidos de pertencimento e identidade; Anthony Seeger (2015) analisava as esferas e meta-textos da cultura dos Kisêdjê no Xingú brasileiro como terreno de compreensão daquilo nomeamos de música e suas pertinências simbólicas como participante indissociável dos modos de vida, de organização e hierarquização das relações humano-humano e humano-mundo; Rosalía Martínez (2001) interconectava as cosmogonias de povos andinos com as determinações e predileções de performance em música com as nomações e significações míticas do mundo; Monique Desroches (2008) percorria caminho semelhante, destacando a performance como ritualística representacional de signos e símbolos da cultura; Tia DeNora (2004) argumentava pela música como fator gerador de identidades participante de atos cotidianos e comuns nas percepções grupo, de si e do vivencial.

Em outros polos de compreensão musicológica, Kofi Agawu (1991, 2009) recortava no terreno da semiótica e semiologia aplicada à música considerações acerca da manifestação narrativa e composicional como cultural e estruturalmente discursivas. No mesmo terreno de certa hermenêutica das representações, Leonard G. Ratner (1980), Robert Hatten (1992), Raymond Monelle (1992, 2000, 2006), Robert Gjerdingen (2007), Danuta Mirka (2014), dentre outros analistas da música, cada qual com seus recortes e predileções, sugeriam estratégias de compreensão linguístico-simbólica da estrutura representacional da *música* na aproximação com a premissa

da díade significado-significante dos estudos linguístico de F. Saussure, Charles S. Peirce e Roland Barthes. No campo da História, as contribuições de Marcos Napolitano (2001), no Brasil, possibilitavam tanto aos historiadores quanto aos musicólogos a compreensão da música como representação social.

Em iniciativas de reflexão coletiva, Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (2012) reuniam, em compêndio dedicado à defesa e compreensão da musicologia no campo dos *estudos culturais*, um conjunto de acadêmicos de fino trato com o objetivo de argumentação e proposta de novas práticas, conceitos e métodos de pesquisa em música (CLAYTON; HERBERT; MIDDLETON, 2012). Com intencionalidade semelhante, mas em momento anterior, Nicholas Cook e Mark Everist também apresentavam à comunidade internacional da musicologia um dos marcos da necessidade de viragem paradigmática ao sopé do século XXI pela (re)avaliação, reflexão e reconsideração da prática musicológica (COOK; EVERIST, 2001).

Este tipo de expansão das linhas de fronteira da musicologia no século XX e XXI permitiu, ao meu ver, que a cotação do documento no *stock-market* do conhecimento musicológico perdesse seu lastro no paradigma *musicográfico*. Evidentemente, um ou outro musicólogo, vez ou outra, apresentava como recurso argumentativo recortes e trechos de seus objetos escritos como estratégia de justificativa de cunho visual de suas considerações sobre o funcionamento normativo da linguagem-música. Algo do feitiço retórico de: *veja, eis aqui, em papel e tinta, o que estou compreendendo*. No entanto, outros tantos aplicavam no cotidiano de pesquisa em música recursos abertos: a gestualidade e o movimento, a identidade integrativa ou seccional, o relato, a tapeçaria e os costumes, a disposição espacial e as correlações cosmogônicas etc, todos associados ao conceito e entendimento de *música* como aspecto das culturas. Ainda assim, outros analistas propunham

conjugações entre estes recursos e outros de natureza mais sólida como itens de representação *iconográfica, hemerográfica, notarial, contábil*; dos descritivos de programas de concerto, dos relatos de viagem, dos memorialistas locais, enfim, de uma miríade de possibilidades de compreensão da música em um determinado contexto de existência associativa com o espaço da simbologia e das imagens mentais da cultura.

Entretanto, tais iniciativas, creio, impactaram com maior ou menor intensidade as iniciativas de pesquisa que tomaram ao longo do século XX e XXI o espaço das Minas Gerais setecentista como *locus* de compreensão musicológica. Para além de uma tapeçaria de retalhos imaginados trançados em linhas metodológicas, *grosso modo*, vinculadas à primazia do musicográfico ou do documento escrito, Minas Gerais setecentista sob a lente da musicologia apresentava-se representada em papéis de grandiosidade semelhantes às *histórias monumentais*. Os compêndios de publicações de obras também se associavam, de certo modo, com iniciativas de uma *Musikwissenschaft* preocupada com a memória dos grandes feitos, das escolhas de saber e dos personagens de destaque atribuído. Ou seja, além de uma prática musicológica de cunho apologético, Minas Gerais como campo de inquirição musicológica permanecia, creio, estacionária.

2.3 Panorama da historiografia-musicológica sobre Minas Gerais setecentista ou a colocação de um problema

A música no espaço das Minas Gerais setecentistas é uma temática cativante. Capaz de reunir acadêmicos de diversas correntes de saber e prática de pesquisa sob o mesmo manto da curiosidade e necessidade de, mesmo que diacronicamente, escutar e perscrutar as possíveis sonoridades de uma certa Minas fundacional. Nestas investidas, a música mineira ao longo de uma trajetória de tradições narrativas e

historiográficas já foi classificada como *barroca*, *neoclassica*, *singular* e assentada em *figuras de sentido simbólico* semelhantes ao praticado nos palacetes ibéricos e nas saletas italianas de concerto.

O desenvolvimento da historiografia-musicológica que toma como centro e objeto a música em Minas Gerais setecentista demonstra-se atividades de feição coletiva e variada. O objetivo central aqui posto em tela é traçar suas linhas de feitura e observar em seus pontos de manejo narrativo aspecto que constituem a historiografia-musicológica de Minas Gerais ao setecentos. Para atender a este objetivo, em primeiro aspecto adoto como premissa teórica central o conceito de *música* como uma prática humana, capaz de organizar gentes, agenciar sentidos, proporcionar sociabilidades e articular o cotidiano de vivências¹⁴. Desse modo, distanciando-me de prerrogativas que adotam chaves de entendimento sobre *música* como a reunião de sonoridades específicas sob a rubrica de predileções linguístico-composicionais. Aqui, traço um panorama da historiografia-musicológica que toma como centro de inquietude o espaço das Minas Gerais ao setecentos, tendo como objetivo analisar e compreender uma tradição de narrativas múltiplas e composta, ao longo do século XX e início do XXI, a várias mãos.

A historiografia musicológica brasileira, que toma como objeto as práticas musicais no contexto da Capitania das Minas Gerais aos séculos XVIII e XIX, apresenta-se como um processo de escrita elaborado a várias mãos. Os procedimentos e posicionamentos metodológicos, conceituais e as decorrentes sugestões interpretativas também se apresentam múltiplas e variadas. Na atualidade observa-se uma multiplicidade de perspectivas acerca das realidades e atividades humanas à

¹⁴ Para uma discussão em maior detalhe, consultar: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.17-34, em específico BOHLMAN, Philip V. Ontologies of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.17-34

volta da *música* em Minas Gerais setecentista. Cenário, contudo, que advém de uma tradição musicológica brasileira, ao menos, já em atividade desde a primeira metade do século XX com os estudos seminais de Francisco Curt Lange (1946). Neste universo de inquietudes musicológicas encontram-se sugestões interpretativas que observam o espaço e as práticas musicais na Capitania das Minas Gerais articuladas sócio-culturalmente por mãos nomeadas ora de *mulatas* (LANGE, 1946, 1951, 1967, 1979; REZENDE, 1989), ora *pardas* (LEONI, 2007) ou, ainda, *pretas em mobilidades estamental* (MONTEIRO, 1995, 2018). Esta última, de acordo com acadêmicos adeptos desta vertente, devido às oportunidades que o ofício de músico apresentava em relação ao ordenamento social por qualidades e insígnias de poder operante ao setecentos.

Nesta constelação de perspectivas e interpretações existem aqueles que entendem o produto da ação cotidiana do ofício de músico, a composição de obras, como intimamente próximas às diretrizes teóricas vigentes no continente Europeu (MACHADO NETO, 2008, 2011; SOARES, 2017). Neste espaço de entendimento acadêmico sobre Minas setecentista, as denominadas figuras de retórica e tópicas – estrutura de sentido linguístico-simbólico – definir-se-iam como semelhantes, adaptadas ou literais às empregadas pelos congêneres ibéricos e italianos como células de um discurso musical essencialmente correlato ao Europeu. Em movimento contrário a esta linha de entendimento, encontram-se soluções interpretativas que observam a mesma prática composicional sob o signo da singularidade mineira e seus indicadores linguístico-composicionais deviantes como próprios a certo gosto local pela rusticidade composicional (BRANDÃO, 1993).

Há também aqueles que se dedicaram a mirar e compreender este espaço a partir dos conjuntos documentais resguardados em arquivos privados de bandas, de maestros locais, de instituições eclesiais ou daquelas de natureza pública, por

meio do estabelecimento de diretrizes metodológicas reunidas sob a rubrica de arquivística musical e da editoração de documentos musicográficos; todos subsidiados pelos conceitos de *salv guarda* e *patrimônio*. Numa vertente, a arquivística se apresenta como prática de compreensão de acervos, preservação física dos suportes documentais e reunião em séries organizadas a partir dos desejos de prevenção de danos, extravio ou eliminação documental. Noutra, há ainda aqueles que se dedicaram à prática editorial, auxiliados pelas diretrizes procedimentais da Diplomática e da Crítica Textual. Para estes musicólogos (BARBOSA, 1978, CASTAGNA, 2000; FIGUEIREDO, 2000) o desafio de compreensão de um certo passado musical da Capitania das Minas Gerais se encontra nos vestígios presentes nestas coleções dispersas pelas centenas de municípios mineiros e suas instituições. Para tanto, empregaram - e continuam a empregar na atualidade - esforços de natureza arquivística e editorial em música, fornecendo às orquestras e à comunidade acadêmica um conjunto de partituras editadas prontas para habitarem as estantes de concerto e as prateleiras das bibliotecas dedicadas ao assunto.

Em paralelo, encontram-se esforços dispersos e complementares à atividade institucional e dos centros de pesquisa. São iniciativas que tomam espaço na rede mundial de computadores a partir do compartilhamento de partituras editadas, contudo, de maneira livre e *open access* - denotando a vivacidade e mobilidade da prática editorial e do fazer musicológico frente às características das primeiras décadas do século XXI e seus modos de consumo de informação. Estas atividades organizam-se, por vezes, em fóruns e grupos presentes em plataformas de interação denominadas redes sociais e são alimentadas periodicamente com edições livres.

Neste universo, os objetivos de pesquisa, métodos adotados e os decorrentes processos interpretativos são igualmente múltiplos; como a pluralidade que marca o espaço das *Gerais*. No entanto, há pontos convergentes entre as nomeadas

perspectivas ou correntes de entendimento sobre as Minas setecentistas. Comumente, os recortes geográficos são condensados às vilas e arraiais com recorrente operacionalidade e presença do aparato administrativo luso na capitania. Nomeadamente, São João Del Rei, Sabará, Vila Rica, Serro e Tejuco. Sem embargo, este aspecto sublinha a necessidade de expansão dos objetos e problemas de pesquisa aos espaços de menor densidade demográfica e de institucionalização do aparato administrativo luso nos sertões vastos e *sem porteiras* da capitania. Digno de menção é a constatação da correlação entre a divisão administrativa e geopolítica da capitania aos setecentos e o próprio campo do fazer musicológico sobre o espaço. De certo modo, acadêmicos e ativistas da causa *colonial* reuniam-se em centros de troca e convívio geolocalizados e especializados, dedicados com maior intensidade a espaços pormenorizados do território mineiro. Por exemplo, os musicólogos José Maria Neves (1997) e Aluizio Viegas (1987) direcionados à compreensão em detalhe das práticas musicais na comarca do Rio das Mortes e sua sede São João Del Rei.

Desse modo, avaliando em mirada panorâmica o desenvolvimento historiográfico-musicológico acerca da Capitania das Minas Gerais ao setecentos, é possível delimitar processos geracionais caracterizados, por vezes, com intencionalidades de pesquisa diversas. As iniciativas, sob o viés institucionalizado da musicologia de Francisco Curt Lange, poderiam representar um certo momento propositivo das reflexões no campo musicológico que versa e toma como centro o contexto mineiro do século XVIII. A partir deste terreno, outras gerações contribuíram com o desenvolvimento das discussões; alimentando perspectivas, objetivos e métodos variados.

Neste deslindar de ideias e locais de saber, encontra-se a presença e atuação de musicólogos que, direta ou indiretamente, refletiram e contribuíram com o campo musicológico acerca do contexto mineiro setecentista: Gerárd Béhague (1969), Elmer

Corrêa Barbosa (1975), Régis Duprat (1983), Flávia Camargo Toni (1985), Silvio Augusto Crespo Filho (1989), Maurício Dottori (1992), Domingos Sávio Lins Brandão (1993), Maurício Monteiro (1995), Paulo Castagna (2000), Carlos Alberto Figueiredo (2000), Rubens Russomano Ricciardi (2000), Rodrigo Theodoro de Paula (2006), Aldo Luis Leoni (2007), Diósnio Machado Neto (2008), André Guerra Cotta (2009), Eduardo Lara Coelho (2011), Fábio Henrique Viana (2011), Mary Angela Biason (2012), Modesto Flávio Fonseca (2013), dentre outros. Evidentemente, esta linha não implica na afirmação de desenvolvimento cumulativo de qualquer natureza, somente demarca a vivacidade da trajetória de reflexões acerca da música na Capitania das Minas Gerais ao século XVIII.

Na atualidade, novos esforços retroalimentam e repensam os parâmetros interpretativos tidos como consolidados na historiografia musicológica sobre Minas Gerais setecentista. Em recente tese de doutoramento, Rachel Ulhôa (2022) defende a ideia de uma nova geração de musicólogos preocupados com a reavaliação crítica tanto das premissas conceituais e metodológicas quanto das sugestões interpretativas já operantes no meio musicológico especializado. Nesta nova corrente, que para R. Ulhôa se inicia em meados da década 2010, encontram-se acadêmicos cujas premissas de inquietude direcionam à “consolidação de uma vertente musicológica mineira” (ULHÔA, 2020, p.383). Como exemplo, os estudos desenvolvidos por Rodrigo Pardini (2020), repensando o espaço da comarca do Rio das Mortes e das singulares São João Del Rei e São José Del Rei. De Rachel Ulhôa (2022), refletindo criticamente o conjunto historiográfico desenhado para Diamantina e Serro aos setecentos e a figura icônica de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. R. Ulhôa também insere o autor destas letras nesta vertente (NOVAES, 2019). Sem embargo, identifico-me com esta tendência mineira, reavaliando criticamente as marcas de um ofício que considero múltiplo vozes e faces. De indivíduos viventes de um mundo articulado por qualidades e estratégias interpessoais de classificação e

negociação, sobretudo, nos territórios de sociabilidade configurados na sede da capitania de Minas Gerais, Vila Rica (NOVAES, 2022a, 2022b)

A despeito da sobredita categorização da produção de conhecimento musicológico acerca de Minas setecentista, é digno de menção a presença de zonas de sombreamento entre práticas de pesquisa e atuação musicológica. Essencialmente, pela adoção e compartilhamento de métodos, metas ou objetivos de pesquisa. Como exemplo, a versatilidade de Paulo Castagna, abarcando desde a coordenação de projetos editoriais em música (CASTAGNA, 2007) até análises críticas e detalhadas acerca de *inventário post mortem* (CASTAGNA, 2006) e iconografia e organologia musical mineira ou século XVIII (CASTAGNA; SOUZA; PEREIRA, 2012). Outro exemplo possível, a apreciação pela singularidade mineira de Domingos Sávio Lins Brandão (1993, 2012) aliada à organização de concertos e performance contemporânea de composições setecentistas. Dentre outros campos de sombreamento e contato que conectam e dão vivacidade à prática musicológica acerca de Minas Gerais no século XVIII.

Para além destes aspectos, perpassa à atividade destes grupos e suas intencionalidades mencionadas a primazia pela utilização de documentação escrita preservada em arquivos e acervos; seja aquela elaborada em simbologia e caracteres próprios à linguagem musical, ou outras cuja pena apresenta a língua portuguesa como matriz comunicativa. O *corpus* documental recorrentemente acionado nas investigações sobre Minas Gerais no setecentos vincula-se, comumente, às atividades administrativas do Senado da Câmara e demais instâncias de poder deliberativo, gerencial ou fiscalizador da arquitetura jurisdicional lusa na América. Em adição, no mesmo conjunto de *fontes* encontram-se registros eclesiásticos e aqueles decorrentes da gestão administrativa, contábil e associativa das Irmandades - tomando, recorrentemente, como referência e alicerce conceitual as considerações

de Caio César Boschi (1986) e Adalgisa Arantes Campos (1996), dentre outros historiadores, como pontos de sustentação teórica para o contexto do associativismo leigo e confrarial.

Neste aspecto, as narrativas elaboradas ao longo do processo historiográfico-musicológico sobre Minas setecentista apresentavam a tendência de concentração na ritualista luso-católica, nos espaços devocionais de agremiação leiga e nas festividades patrocinadas pelas Câmaras locais. Adicionais a estes espaços performativos há, igualmente, a vinculação de músicos ao ambiente dos mosquetões, timbales e trombetas do militarismo - tomando como local de similitude conceitual as perspectivas e considerações de Francis Albert Cotta (2004, 2006) acerca da organização militar na capitania. Deste último ambiente associativo, os registros musicográficos são parcos. Entretanto, a vinculação de músicos ao ambiente militar é contundente e regular na documentação cartorial e administrativa disponível. Por exemplo, músicos com patente de Ajudante de Mestre de Campo, Furriel, Timbaleiro, Trombeta e Tambor dentre outras gradações por entre a organização em regimentos e tropas.

A despeito deste conjunto documental, a historiografia musicológica que toma como objeto as Minas Gerais ao setecentos ainda apresenta lacunas e questionamentos, especificamente, em três âmbitos: 1) práticas musicais externas à referência lusa; 2) experiências de performances e vivência com a música em ambientes não institucionais; 3) o imaginário e as sonoridades habitantes dos sertões distantes das vilas. Portanto, em primeiro aspecto, as marcas e sinais de uma prática musical externa ao contexto devocional católico-luso e mais proximamente vinculadas às culturas afrodiáspóricas ou dos povos originários. Em segundo aspecto, as sonoridades habitantes do cotidiano das casas, dos quintais e pátios, das ruas comuns das vilas mineiras entre possíveis lundus, modinhas ou paracumbés

(BUDASZ, 2004), ou, ainda, a possibilidade de pequenos grupos de câmara em bailes e festividades das elites locais. Em terceiro aspecto, as vivências e práticas musicais nos caminhos dos sertões, das paragens mais distantes das vilas acima mencionadas, nos assentamentos incipientes da expansão lusa e seus espaços de mando paralelo, como refletidos por Célia Nonata da Silva (2007) e Carla Anastasia (2005, 2012). Ou seja, por mais que configure um campo de tradição desde, ao menos, a primeira metade do século XX, a historiografia musicológica sobre as Minas Gerais demanda ainda esforços e energias interpretativas. Sobretudo, quando observada pelo viés da recente institucionalização da pesquisa em música no universo acadêmico e departamental a partir da década de 1980 (BUDASZ, 2009; TOMÁS, 2015). Em paralelo, como disciplina e prática, observa-se uma trajetória de desenvolvimento multifacetado em várias *musicologia[s]* (ROCHA; ZILLE, 2016). Ou seja, quando recortado o objeto *Minas Gerais ao século XVIII* ilumina-se um terreno vasto e ainda passível de exploração.

Como produto de uma ação coletiva, a historiografia musicológica sobre Minas Gerais aos séculos XVIII e XIX apresenta a multiplicidade como característica. Ao longo de um processo, de certo modo, com tradição e presença nos centros de pesquisa e nos congressos especializados na temática, diversas leituras e interpretações foram tecidas acerca da música no cotidiano e nas relações humanas nas Minas do setecentos. Por mãos diversas, musicólogos de predileções metodológicas e premissas conceituais variadas teceram aquilo que, na atualidade, se tem como um corpo de publicações de relevo. Acredito na possibilidade da afirmativa por uma narrativa sobre a música no cotidiano de Minas Gerais setecentista fortemente marcada por uma dupla existência: a presença de alguns suportes documentais em acervos, por motivos circunstanciais e variados ao longo de sua trajetória como objetos de memória, e a elaboração de uma musicologia sob os ombros daqueles que se projetavam com maior desenvoltura no cotidiano mineiro.

Ou seja, um processo consolidado com maior intensidade na sobrevivência documental acionada pela diacronia das relações em pesquisa musicológica e na alteridade da experiência histórica que desconsidera, em paralelo, a possibilidade de existências e pertenças ao universo das práticas musicais para além dos registos salvaguardados em acervos e arquivos. Como exemplo, aquelas práticas intimamente relacionadas ao sabor das melodias durante o cozimento de quitutes nas cozinhas mineiras, ou dos cânticos ao pé dos sobrados enamorados e proibidos nas ordenações do reino¹⁵. No tanger de guitarras e bandurras no interior das casas e pátios, assim como do imaginário simbólico e linguístico que pelas veredas dos caminhos dos Cataguases que potencialmente se fizeram e desfizeram em novas modalidades de cantar, tocar, viver, orquestrar e se relacionar.

Tendo-se em vista os usos e finalidades atribuídas aos objetos alçados ao estatuto de documento por essa musicologia sobre Minas Gerais setecentista (majoritariamente o documento escrito e o musicográfico), assim como o entendimento sobre a constituição da disciplina musicológica alicerçada em práticas múltiplas, resta, ainda, a percepção dos volumes documentais e indícios possíveis à compreensão do espaço das Minas Gerais no recorte em questão em reduzida escala. A partir desta equação, musicólogos de diversas vertentes se valeram de estratégias de compreensão que, ao meu ver, se consolidaram nas seguintes ações: 1) a reconstituição do documento musicográfico por meio dos processos de editoração; 2) os processos contínuos de análise destes itens com estatuto de amostragem com objetivo de compreensão de suas partes constituintes e da maquinaria narrativa das práticas composicionais; 3) a contextualização significativa de *música em Minas Gerais setecentista* por meio da expansão de fronteiras procedimentais e

¹⁵ Sobre o assunto, consulte: NOVAES, Felipe. Venerar teus iguais debaixo de um comum acordo: Santa Cecília em Vila Rica, Lisboa e Porto (Século XVIII). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31, 2021, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021a. p. 1-12.

consideração de documentos de ordem complementar ao entendimento da música (ou o que se nomeia como tal nos trabalhos e investidas musicológicas).

Tendo identificado certo terreno de predileções teórico-metodológicas e suas vertentes de maior destaque no universo musicológico, o problema de pesquisa desta tese se debruça sobre as estratégias de (re)composição e (re)criação inventiva de um universo idealizado e, sobretudo, imaginado nos desejos de compressão de musicólogos e musicólogas que se debruçaram em inquietude sobre o espaço das Minas Gerais setecentista. Isto é, objetiva-se nas próximas seções compreender os procedimentos adotados que concederam o escopo geral de afirmativas e propostas interpretativas sobre a música neste espaço-tempo. Nomeadamente, o processo editorial e o processo de elaboração de cenários contextuais.

3. Editar: em notas de um imaginário

A temática aqui abordada poderia se iniciar de diversas maneiras. Da mais comum, contando com a apresentação de seus objetivos numerados, seus problemas detectados e todo o desenho metodológico instituído. Ou, de maneira mais inusitada. Escolho a segunda opção.

A inquietude que aqui toma vontade e se faz presente nas próximas páginas se iniciou não durante o processo de pesquisa ou da feitura maquinal da escrita desta tese. Sua origem - e esta é uma das palavras fundamentais desta seção - se deu, de fato, numa conversa amigável e inebriante em um final de semana qualquer quando possuía vinte ou alguns mais anos. Encontrávamos, um amigo e eu, sentados na calçada-escadaria do antigo bar Aristóteles, no bairro de Santa Teresa em Belo Horizonte. Entre um gole e outro de cerveja admirávamos tanto as luzes das casas que subiam e desciam pelo complexo da Serra e do Cafezal quanto os assuntos de nossos dilemas de jovens graduandos. Uma ou outra paixão, um ou outro desafeto, planos e dissabores regrados a *saideiras*. No meio desta conversa relatei ao meu amigo - e somos até hoje - que estava trabalhando com documentos musicográficos em projetos de editoração. Enumerava as dificuldades e prazeres de (re)conhecer algo tido como perdido, a doçura do lirismo mineiro que descobria nos papéis acumulados no acervo da Universidade do Estado de Minas Gerais e tantos outros aspectos do processo editorial em música que estava envolvido à época.

Evidentemente, meus questionamentos tinham origem no estudo formal da música e os dele, como estudante de Ciências Sociais, na sociologia. Num determinado momento da conversa, quase em tom oriental, fui apresentado ao que, por não saber o melhor nome até hoje, chamei de *Dilema dos Anjinhos Negros*. Quase que uma charada epistemológica, uma quebra-cabeças chinês com tons de ensinamento de

sabedoria profunda como a de dois graduandos sentados numa calçada de Santa Teresa em meio a gentes e copos.

Dizia o dilema. Há certo tempo, funcionários do IPHAN se dirigiram a uma pequena cidade no interior de Minas Gerais com o objetivo de mapear, compreender, registrar e restaurar os famosos *Anjinhos Negros* da capela local; símbolo de orgulho e pertencimento dos moradores. Todo o aparato do instituto foi acionado, haveria de ser uma peça de gosto identitário singular e *sui generis*, uma iconografia local representar querubins pretos num paraíso luso-barroco. Pois bem, a imprensa já havia sido notificada e os jornalistas se dirigiram a cidade acompanhando a movimentação. Para a população local, a desconfiança com *tanta gente de fora* assustava e encantava. Estavam todos, IPHAN, jornalistas e moradores na expectativa.

O processo de análise e restauro iniciou. Passadas as primeiras semanas, nada poderia ser dito. Passados os primeiros meses, ainda havia silêncio entre as partes. O incômodo pela ausência de qualquer comunicação oficial foi rompido por um dos pesquisadores. Relatava, em um jornal local, que logo após às primeiras análises verificou-se que o verniz aplicado em processo anterior de restauro havia escurecido todas as tonalidades originais do teto da matriz. E, neste processo, estavam os *Anjinhos Negros*. A notícia causou *rebuliço* entre o povo. Os jornalistas aguardavam o direcionamento do editorial, os especialistas do IPHAN da coordenação do projeto e os moradores esperavam a decisão: restaura ou não restaura?

Ao final do relato do dilema, após um largo gole de cerveja, meu amigo me pergunta: restaura ou não restaura? Evidentemente a resposta não me veio naquele momento, pois, estávamos falando não do conceito de *origem*, mas de identidade, pertencimento, reconhecimento e memória. Nestes assuntos, deve-se analisar o percurso - em indícios e sinais, como chamou Carlo Ginzburg (1991), em seus estratos

e conceitos, como sublinhou Reinhart Koselleck (2012, 2014), ou como lamentou Zadig por ter passeado no mesmo bosque que os animais régios (VOLTAIRE, 1979[1747]).

Remover o verniz do teto da nave desta capela metafórica representaria, nada mais que, invadir a memória local com sinais de um passado corriqueiro e banal como de qualquer outra das centenas de municípios de Minas Gerais. Haveria uma eliminação contemporânea de uma identidade local constituída, talvez, num passado recente. Manter o verniz, no entanto, não atenderia aos desejos de zelo e preservação propostos pelo conceito de *patrimônio* que dá nome ao instituto envolvido. Restaurar ou não restaurar não é a questão. O que está em jogo não é remover ou manter o verniz, muito menos uma estratégia conciliatória simples entre dividir-se a capela em duas partes iguais, sendo uma mantida o verniz e outra removida.

O *Dilema dos Anjinhos Negros*, simboliza, em suma, o processo de feitura e fabricação de memórias em toda a sua cadeia de eventos circunstanciais, contextuais e incidentes na trajetória de existência de um dado *objeto*. Se, ao seu início, eram querubins da mais ordinária imagética lusa e, ao longo dos anos, escureceram-se pelo verniz e assemelharam-se com maior intensidade às feições da população local, este percurso já está dado. Nesta querela patrimonial há quem advogasse pelo restauro, assim como aqueles que poderiam defender a manutenção. O que, de fato, deve ser compreendido são as intencionalidades do contemporâneo frente aos objetos e suas trajetórias acumuladas de existência. Assim como seus desdobramentos que, pela vivência, possibilitam experiências e sentidos diversos de vida; talvez, um dado *desejo representacional*. Por outras palavras, o foco não reside nos conceitos de *original*, *fidedigno* ou *real*. Há, portanto, uma ênfase nos processos à volta do objeto que, passados os anos, acumulam também sinais e significados para além daqueles primeiros aferidos à sua feitura.

Nesta seção falamos sobre verniz. Abordar o processo editorial em música a partir de esquemas sistematizados da Diplomática¹⁶, ao meu entendimento, implica analisarmos a modalidade e qualidade do removedor químico utilizado ou, do mesmo modo, avaliar as práticas de salvaguarda das obras envernizadas existentes. Isto devido ao fato de reconhecer que as necessidades de apropriação - em sentido *lato* e corriqueiro do termo - dos objetos de memória me atraem mais do que aquele questionamento inicial feito numa noite de bebedeira: altera ou mantém, restaura ou não restaura? Desse modo, o objetivo desta seção é mapear, compreender e analisar os processos envolvidos tanto nas ações de *remoção* quanto de *preservação* propostas por editores ao longo de suas ações de interferência. Ou seja, avaliamos aqui conceitos fundamentais como *fonte*, *interpretação*, *lição*, *erro* e *variante*, tipos de *edição* tendo como norte a premissa do processo editorial como mais próximo da usinagem poética do que da maquinaria científica.

Vale a pena reforçar, neste momento, que o que nomeio de *usinagem poética* nada mais é que o processo criativo fundamentado no conjunto de saberes e práticas interpretativas de um editor quando se vê próximo de um *objeto* editável. As lacunas e suas ausências informacionais são, a meu entendimento, espaços nos quais o editor - consciente ou inconscientemente - satisfaz desejos de completude narrativa. Isto é, inventando sinais por sabores que os convém; e isso, até então, não demarca quaisquer indicativos de ficcionalidade em oposição à factualidade, como no exemplo dos anjinhos. Este aspecto não é aqui alvejado com criticidade passageira. Como afirmado anteriormente, assumo como habilidade da mais fina espécie o fazer inventivo e como objetivo louvável a constituição de imaginários capazes de

¹⁶ Como já afirmado em nota passada, o termo "Diplomática" é aqui utilizado como estratégia para conceituar um universo de práticas, conceitos e produtos relativos à edição em música.

adicionarem ao conjunto de saberes respectivos à Minas Gerais, ao setecentos e oitocentos, tons mais palpáveis de memória.

A despeito de classificar este processo inventivo como *poesia* não pretendo aqui traçar conceitos e comparar variantes interpretativas da ideia ou concepção de *poesia* como termo empregado ao longo de centúrias e suas movimentações e historicidades. Adoto e emprego *poesia* como a ação interpretativa de um indivíduo para com um dado aspecto da realidade que, ao contrário da literalidade dos símbolos, encontram-se, como resultado do ato de observar e compreender, outros signos deviantes ao sentido original. Isto é, o poeta até pode ser entendido como fingidor, à maneira aclichesada de Pessoa, ou, quem sabe, marginal em vísceras como Gullar. Estes são aspectos do resultado de leitura e interpretação que um dado indivíduo, Pessoa ou Gullar, concluem da realidade observada. O que pretendo com o termo *poesia* anexado ao ato de editar é sublinhar a capacidade do editor de cruzar as beiradas dos significados lidos e transpô-los à condição e *coisa terceira além do escrito*: além da realidade material da fonte, do espaço conceitual do editor, da cadeia de eventos conjecturais futuros de leitura e interpretação, leitura e interpretação etc. Algo semelhante ao que Roy Wagner (2012) aponta para o papel do antropólogo como um inventor de cultura pelo ato de tradução de signos em objetos terceiros de significado que coadunam em sua existência os locais de observação e de contexto observado.

Portanto, o que de fato, em meu entendimento, se faz necessário compreender são os processos de identificação, pertencimento, alteração, acréscimo, sobreposição, engajamento, apagamento e tantas outras estratégias de interação e vivência com os *objetos* mirados pela lente analítica. A partir desta equação de variáveis complexas, o que se tem como resultado independe de sua intencionalidade inicial: é algo fabricado. Desse modo, tendo em vista que há manufatura mnemônica

envolvida, quais são os pilares que sustentam esta iniciativa? Seriam mais próximos da imagética lusa, em um tipo de movimento de retorno às origens coloniais e auto-identificação do editor com seus tidos antecessores musicais? Seriam, por outro lado, movimentos de reconhecimento das relações entre uma dada informação simbólica (música), com seus grupos praticantes e viventes (as pessoas) num determinado local de existência (contexto)?

Para tanto, organizei esta seção em duas subseções: 3.1 *De-compor ou fábrica de poesia* e 3.2 *O aparente engano da ilusão*. Na primeira subseção, me detenho na realização de experimentos dirigidos de *engenharia reversa* ou *auditoria editorial* no primeiro volume de publicações realizadas no âmbito do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)* com vistas a sublinhar processos que compreendo e defendo como eminentemente inventivos nos limites de uma disciplina associada – a diplomática e editoração musical – cujas fundações e postulados metodológicos remontam ao mesmo século dos saberes arquitetados em argumentos de ciência. Já na segunda subseção, me volto à apresentação de um ponto intermédio de conclusão que se conecta com o todo desta tese: o reconhecimento de uma *poiesis* da interferência editorial.

Antes de iniciarmos a jornada argumentativa, vale a pena ressaltar uma questão. Assim como em toda esta tese, o conceito de *inventividade* não é tomado em sentidos negativos. Ao contrário, entende-se como bem-vinda a invenção. Compreendo-a como parte integrante dos processos de reflexão em qualquer um dos campos aqui abordados. A elaboração criativa e inventiva tomada num determinado tema possibilita não somente outras abordagens para além das existentes, mas, igualmente, novas maneiras de se posicionar frente a um determinado problema ou questão. No entanto, vale sempre frisar que as predileções, intencionalidades, objetivos e estratégias que fundamentam o processo

inventivo e de manufatura mnemônica e identitária, devem, estes sim, serem alvejados de criticidade em métodos de *quarar ao sol do meio dia*, como descreve o poema de Viviane Mosé. Sobretudo, aquelas narrativas feitas em palavras que andam bastante gastas, como *historicamente informado, contextual, social, discurso musical, estilo* etc.

Outro aspecto. O exemplo acima indicado, o *Dilema dos Anjinhos Negros*, habita - até onde conheço - o universo do imaginário e da metáfora como processo de estímulo à reflexão dirigida. Acredito que se posicione mais como uma indagação do que, de fato, um evento de natureza aderente à realidade. Talvez sejam, quem sabe, um daqueles *anjos tortos e loucos* de Torquato Neto. Em que as trombetas convidam: *vai, bicho, desafinar o coro dos contentes*. Mas, ainda assim, há o *dilema*. Consequentemente, acredito que a resolução desta charada conceitual parte da observância de seus processos constitutivos e suas justificativas, de modo a evidenciarem o alicerce epistemológico que arquiteta toda a sua narrativa e existência no tempo presente. No entanto, reitero, há um contexto posto de inventividades e este dado indica a necessidade de completudes de ausências. Fundamentalmente, ao meu ver, pela constituição de imaginários performados não pela ficcionalidade ou fingimento intencional, mas pela constatação de sua pertinência à constituição de cenários nos quais há representações sombreadas de uma temporalidade anterior ao do analista. Num movimento que conjuga alteridade da experiência histórica, tradução e invenção.

3.1 De-compor ou fábricas de poesia

Enquanto árvore de saberes vinculados ao conceito/objeto música, em suas diversas acepções e contatos porosos interdisciplinares, a musicologia também apresenta trocas significativas com o campo da Diplomática. Adaptada ao terreno do trato

crítico com objetos musicográficos (GRIER, 1996), a diplomática em música se vale e se atém a processos de análise de fontes, comparação de lições, cotejamento de filiações e ancestralidades informacionais, delimitação de conteúdos mais próximos à imagem virtual constituída no processo e definição de um produto avizinjado aos sentidos autógrafos não mais presentes. Isto é, em atividades que se desenrolam sob os auspícios da tecnicidade científica comum às disciplinas acadêmicas cujo ventre epistemológico tinha o espaço do oitocentos europeu como incubador de metodologias e conceitos. Desse modo, e não me estendo em demasia neste aspecto argumentativo, creio na possibilidade de afirmar que os conceitos e preceitos técnico-procedimentais da Diplomática em Música se fundamentam num terreno, *grosso modo*, que se faz ou intenciona certa assepsia cultural e neutralidade participativa. Num tipo de espaço de construção do saber que se preocupa mais com o objeto em suas características físico-significantes do que em sua dimensão simbólico-significativa. Por outras palavras, o cotejamento crítico advogado pelos adeptos desta modalidade de diplomática brasileira (FIGUEIREDO, 2017, 2020), por vezes, se reduz a análises que correlacionam presença, ausência, variabilidade e ancestralidade.

A (re)composição de cenários ou ambientações virtualizadas satisfaz um conjunto de imaginários acerca da produção, prática e vivência em música no contexto das Minas Gerais setecentista. No entanto, este procedimento se sustenta em processos de intervenção que circunscrevem o conceito de música nas fronteiras da linguagem. Para que a Diplomática em Música opere de maneira semelhante ao seu enquadramento filológico de origem disciplinar, deve-se, em primeiro aspecto, observar o conceito de música a partir de lentes linguístico-simbólicas. Isto é, o objeto-música em sua dimensão musicográfica é alçado à condição de texto e meta-texto cultural. Os sinais detectados – as lições, suas variantes e a presença de sinais deviantes – partem, *grosso modo*, da conceituação da escrita musical como operante

em duas dimensões de representação: a apresentação material e sua correlação a um sentido simbólico. Esta percepção dual (significado-significante) também indica, em paralelo, a premissa da operacionalidade estrutural da música como objeto de comunicação de intentos culturais. Isto é, existe uma *algo* da realidade representado de maneira gráfica e seu resultado é: compreensível pela leitura, organizado em regras de concatenação gramático-estrutural e são utilizados de maneira a constituírem uma ideal representacional. Evidente que a qualquer músico instruído nos processos de representação linguística em música e treinado à prática destes registros, a afirmativa acima tem o peso oco dos espaços vazios. Poderiam, os mais ácidos, indicar que todo o processo composicional, instrucional e de performance em música em linguagem escrita se fundamenta na compreensão da dimensão representacional que o musicográfico é capaz de alcançar. Poderiam, ainda, sublinhar que, de fato, como representação de *algo* intencionado, o documento musicográfico apresenta limitações inerentes – a famosa afirmativa da partitura como mapa de terreno habitado; capaz de demonstrar as condições físicas e representar espacialidades, mas incapaz de expressar a sociabilidade e sentidos do espaço vivido.

O que resta de incômodo, talvez, seja argumentar que a dimensão estrutural destas representações – filologicamente comparadas – fundamentam-se num conceito de música extremamente reduzido: aquilo que os sons produzem. Ora, nesta afirmativa já está posta a superação do conceito de música como *sons organizados de maneira harmônica* ou *humanamente produzidos*. Caso contrário, uma determinada obra editada em regras lógico-estruturais da gramática musical não resultaria num produto gráfico-notacional estabelecido como imagem virtual resultante do cotejamento crítico de fontes diversas – seriam apenas traços e linhas em papel. A dimensão linguística da representação gráfica está, igualmente, associada à segunda faceta do argumento: música como aquilo que os sons produzem, quando organizados de uma

certa maneira. A extremidade complementar da afirmativa sublinha a existência do componente simbólico da representação – os sentidos, significados e articulações possíveis quando postos em conjunto e contexto. A exclusão deste âmbito seria a realização incompreensível da música, algo como uma linguagem em matéria marciana alcançada por ouvidos não instruídos. Ainda assim, por mais que ampliado à dimensão semiótica e linguístico-cultural, o conceito de música na filologia editorial do musicográfico se atém à esfera do significante.

Cotejam-se variantes gráficas, aproxima-se de sua interpretação possível, analisa-se com vistas à sua compreensão. Ainda assim, contempla-se o conceito de música como algo compreendido pela disposição de suas partes constituintes. Ora, numa modalidade de perspectiva orgânica também tributária de uma Europa oitocentista. Por isso, creio que para tais teóricos e práticos da diplomática em música é necessário que o documento musicográfico esteja revestido e permeado de significados estruturados em uma gramática compreensível dos processos de representação sonora. Eis aqui um outro aspecto que merece atenção: a ambientação imaginativa da *música* em Minas Gerais setecentista é alcançada por meio da recomposição estrutural das partes de representação sonoro-musicais expressas em suportes materiais.

Nesta seção proponho um tipo de engenharia reversa, ou reflexão retroativa, dos processos de interferência editorial em uma das publicações de expressivo destaque no meio acadêmico e cultural brasileiro especializado em editoração em música e patrimônio musical. Especificamente, a série de obras editadas ao âmbito do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)*, coordenada pelo Professor Doutor Paulo Castagna e cujos profissionais envolvidos representam, atualmente, referenciais no processo de reflexão editorial em música. Evidentemente, tais autores aqui em tela se apresentam como produtores de um

objeto e não fonte teórica. Por isso, se faz necessário diferenciar a definição de um conjunto de objetos e suas autorias com o conteúdo proposto por um dos desdobramentos da Diplomática no campo dos documentos musicográficos e sua presença no Brasil. Isso implica que não proponho uma análise da aderência conceitual à Diplomática convencional nas edições aqui postas em placa de petri experimental, mas, sim, recortar no conjunto de objetos retroativamente analisados indícios da operação da máquina inventiva que sustenta a representação, no tempo presente, de uma música póstuma.

Portanto vale frisar com veemência que as considerações aqui tecidas não possuem o objetivo de sublinhar ou desvelar processos de interferência mal-intencionados, assim como não se avança aqui em críticas intentadas à apresentação de atividades de construção de objetos fictícios sob o aspecto musicológico – afinal, o termo fictício, em oposição ao seu convencional antagônico *real*, não sustenta as balizas conceituais aqui postas em jogo. Na realização dos projetos e na apresentação das edições, há, sem sombra de dúvida, um atento e criterioso processo curatorial cujos esforços coletivos permitiram a configuração de um produto que integra um imaginário bem-vindo, ao meu ver, de práticas musicais em Minas Gerais ao longo do setecentos e oitocentos.

Ou seja, nas páginas que se seguem apresento reflexões dirigidas à compreensão dos processos *quasi* maquinais que subsidiaram a ação editorial em música e que assumiram como objetos de inquietude um conjunto de documentação musicográfica relativa às Minas Gerais. Todavia, não me escapa à percepção ou ao desassossego reflexivo a necessidade de (de)compôr as etapas de interferência editorial de maneira quantitativa e de modo a evidenciar que tais objetos reconstruídos ao sabor editorial – por mais que sejam rigorosamente constituídas em projetos modelo – igualmente assentam-se em prática fundamentadas em critérios

editorias, objetivo de reconstituição patrimonial e intencionalidade produtiva. Isto é, não ocorrem ao acaso e muito menos se alicerçam em sabores individualizados em demasia que desconheçam ou deliberadamente evitam as melhores práticas editoriais de seu tempo.

Em suma, o que se faz essencial anunciar em primeiro momento é fundamentalmente o reconhecimento de um processo de produção mnemônica estruturado - ao feitio de ourives de saber – que, todavia, deve ser iluminado em seus micro-procedimentos de constituição. Algo semelhante à atividade laboratorial que, a partir da decomposição e análise de elementos integrantes de um dado item, identifica quais estruturas concedem unidade e quais outras são acrescidas de maneira a conceber um novo tipo de *liga metálica* aos materiais da ourivesaria patrimonial em música. Laboratório de experiência que toma terreno em locais de saber intencionalmente distantes de qualquer postura investigativa que preze pela verdadeira face, ponto de origem ou parcelas sistemáticas que subsidiam a arquitetura editorial num tipo de movimento neo-positivista. Reconheço aqui que tais objetos postos em tela permanecem em sua condição de peças de adereço humano sutil – uma memória estruturada, um totem identitário, um local de saber e presença – a despeito de serem, por base, constituídos numa balança de determinações e acordos pontuais.

O que me interessa, sobretudo, é sublinhar que tais determinações de interferência e acordos pontuais que regem as ditas práticas editoriais são, por base, estruturadas em um horizonte de intencionalidades que possuem aderência em seu tempo de produção. Reconhecer as interferências como primeiro passo fundamental e, em seguida, evidenciar que tais escolhas se dão a partir de uma dada cultura, por uma dada cultura e numa dada cultura com intencionalidades que se fazem visíveis pela sua temporalidade de formulação. Aspecto que, todavia, não configura qualquer tipo de demérito posto à luz dos questionamentos laboratoriais, muito menos se

demonstram como recortes mal-intencionados de indícios passados de existência. Ao contrário, somente indicam que, em seu contexto de formulação, apresentavam pertinência e concordância. Argumentar que há usinagem patrimonial e mnemônica – seguindo a metáfora dos metais trabalhados – é uma das etapas do processo de análise e compreensão e não seu ponto de chegada.

Desse modo, vale indicar as razões e motivos que justificam a determinação como objeto de análise a série *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)*. A escolha desta série fundamenta-se nos critérios e direcionamentos teórico-metodológicos adotados, assim como nas características fundamentais dos volumes: representarem o produto final de um projeto subsidiado a partir de mecanismos públicos de fomento à cultura, envolvendo entes da administração pública e de organização do terceiro setor. Nesta lógica, observo tais volumes como significativos a partir do momento que se inserem em estratégias de promoção da ideia de cultura e patrimônio nacional, sustentando-se no conceito amplo de *política pública setorial* no campo das artes e cultura no Brasil.

Vale ressaltar que, para além desta série, existem outras iniciativas editoriais em território brasileiro e que versam ou tomam como objeto de publicação conjuntos de documentação musicográfica dos séculos XVIII e XIX. Em sequência das ações de editoração e gravação das obras, propostas no sobredito projeto, o Governo do Estado de Minas Gerais também possibilitou a realização de outra louvável iniciativa: a série *Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro (PAMM)*, organizado em nove volumes e coordenado também pelo Professor Doutor Paulo Castagna. Há também aquelas iniciativas promovidas pela FUNARTE, a denominada *Coleção Música Sacra Mineira* em três volumes sob coordenação do Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo.

No entanto, existem outras de menor necessidade de criteriosas análises. Isto é, aquelas iniciativas privadas e individuais que possibilitam a publicação livre de determinadas obras, sendo disponibilizadas abertamente em plataformas online de compartilhamento de edições e documentos musicográficos em geral. Me refiro, particularmente, às publicações que partem de iniciativas de um agente ou coletivo não necessariamente organizado ou arquitetado em diálogo com entes da administração pública ou programas especiais de secretarias ou assessorias locais de proteção patrimonial. São, por essência, iniciativas individuais. Estas publicações, por mais que atrativas sob o ponto de vista da argumentação pela *inventividade* poética das edições, habitam com maior presença o universo das ações móveis e não necessariamente articuladas. Desse modo, essas e tantas outras atividades possíveis, ao meu ver, merecem menor atenção nesta tese. Por um lado, por constituírem um corpo demasiadamente plural (o que indica sua natureza vívida e aberta) e, por outro, por representarem uma tarefa inútil quando miradas a partir da estética argumentativa da diplomática musical: *grosso modo*, um fazer inscrito por seus proponentes na rubrica *fazer científico*.

Complementando a argumentação: não há desmerecimento destas iniciativas. Ao contrário, inserem-se num tipo de alimentação orgânica e viva dos bancos de dados informacionais disponibilizados livremente e de acesso comum. No entanto, não apresentam como fundamento uma ação organizada, com estrutura de projeto coletivo - coordenação e liderança, equipe, orçamento previsto, objetivos e metas declaradas, cronogramas de entregas, procedimentos e métodos minimamente padronizados e declarados, assim como quaisquer vínculos com órgãos da administração pública. Desse modo, encaro tais iniciativas como complementares e necessárias que, no entanto, não necessitam da rigidez e criticidade de uma análise própria ao contexto acadêmico. Se fazem mais livres e, desse modo, merecem ser reconhecidas como plena e fundamentalmente inventivas. Portanto, aqui se delimita

como objeto o primeiro volume da série de publicações decorrentes do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)*, que reúne seis edições de obras de compositores sete-oitocentistas, sendo organizadas por critério temático em observância à ritualista luso-católica e sua calendarização anual. No Volume I, em específico, os editores compilaram obras relativas à simbologia devocional do Pentecostes. No entanto, vale ressaltar que nesta tese pouco impacta qual evento ou suas especificidades. Concentro-me, como declarado, num tipo de *auditoria* editorial. Isto é, no levantamento de procedimentos de interferência descrita em *Aparato Crítico* e sua correlação com a operacionalidade inventiva das edições. Ao final desta tarefa, talvez seja possível a análise do *balanço patrimonial* dessa empresa de editoração musical.

Para tanto, é relevante indicar a origem dos manuscritos utilizados pelos editores. Esta documentação encontra-se depositada e arquivisticamente salvaguardada no Museu da Música de Mariana (MG). De acordo com os organizadores, este núcleo arquivístico e museal “possui dezenas de composições corais [...] direta ou indiretamente relacionadas às celebrações do Pentecoste” (CASTAGNA, vol1, 2001, p. xv). Ou seja, se considerarmos a totalidade de documentação, direta ou indiretamente vinculada ao critério editorial estabelecido e a definição do corpo final de obras publicadas, podemos concluir, destarte, por um processo de seleção e filtragem. Por certo, deve-se tomar em vista também a possibilidade deste processo ter se articulado a partir da análise da exequibilidade do projeto dentro do orçamento previsto em conjugação com a tida relevância das obras. Isto é, por mais que as atividades fossem reduzidas a um conjunto menor de obras, mesmo assim o critério de escolha dirigida estaria presente. Poderia, perfeitamente, compor-se de obras sem autoria reconhecida, copiadas na metade do século XX e vinculadas à performance em contexto de bandas de música locais. No entanto, não foi este o determinante no processo de seleção.

Seguindo um outro critério editorial, os integrantes do projeto indicavam, com fundamentação na premissa temática do Pentecoste e nos volumosos registros, a seleção de obras vinculadas à ritualística cristã das Matinas, *Vidi aquam*, Gradual e Ofertório, Novena e *Te Deum*. A definição de quais compositores, no entanto, sublinha critérios de delimitação das fontes e informações editadas. Entre as dezenas de composições, foram recortadas aquelas cuja autoria reconhecida indicava João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), João de Araújo Silva (Séc. XVIII), Miguel Teodoro Ferreira (1788-1818), Frutuoso de Matos Couto (1822-1857), Francisco Manoel da Silva (1795-1865) e um recorrente e nada silencioso Anônimo entre os nomeados¹⁷. Interessante, no entanto, ressaltar que dentre os compositores escolhidos observa-se uma opção por uma estratégia editorial que alinhou tanto nomes já conhecidos do universo musicológico brasileiro quanto aqueles que figuravam à época em menor destaque nos congressos, seminários e publicações. Algo que sinalizava, de certo modo, uma louvável política editorial fundamentada na publicização de autores tidos como desconhecidos ou de menor impacto. Promovendo, portanto, uma democratização e abertura dos sentidos de pertencimento e identidade evocados pela ideia de *patrimônio musical e difusão*. Por exemplo, o caso de João de Araújo Silva descrito na coletânea como autor de uma obra com “concisão temática e atmosfera homofônica” capaz de remeter “às

¹⁷ Acredito que o anonimato, tão recorrente em composições mineiras dos séculos XVIII e XIX, represente uma das possibilidades mais singelas e assertivas no recorte documental para compreensão de práticas e processos de escrita em música no contexto das Minas Gerais – perspectiva que defendo há certo tempo e ainda reconheço sua pertinência (NOVAES, 2017). Isto devido à percepção da riqueza que o anonimato possibilita: 1) encontra-se externo às mitologias fundacionais dos mestres, escolas e práticas composicionais representativas que por tanto tempo articularam a compreensão da música em Minas Gerais (REZENDE, 1989); 2) adequam-se ao princípio das remissões vinculativas em sistemas-rede de significados (FOUCAULT, 1999) que advogam a constituição de sentidos pela interconectividade entre os pontos deste tecido semiótico. Portanto, o anonimato possibilita ao analista identificar não um microuniverso singular em suas operações, mas aquele que se faz visível pela operacionalidade das forças que atraem e afastam – como queira, um tipo de sistema amplo, não autorreferente e com capacidade de ultrapassar os limites convencionalizados dos objetos de análise.

Minas Gerais das últimas décadas do século XVIII” (CASTAGNA, vol 1, 2001, p.XV). Evidentemente que nesta afirmativa persiste, ainda assim, a compreensão de aproximação presencial – afinal, o termo “atmosfera” evocado na metáfora participa da espacialidade do conhecimento geográfico – dos sentidos gerados pela leitura e interpretação com uma vivência pretérita e nebulosa, tal qual são os gases que compõem aquilo que mantém vivo o ser humano. Por outras palavras, evocando a aparição contemporânea por um taumaturgia dos tempos sobrepostos.

Tendo exposto as características do objeto e deste processo de *decomposição* editorial, vale a pena justificar a escolha de somente um dos nove vários volumes da coletânea. De maneira sucinta: devido à natureza quantitativa da metodologia utilizada, acredito na pertinência do foco em somente um dos volumes, tendo em mente que neste experimento musicológico a volumetria da amostragem, de certo modo, pouco importa. A repetição incansável dos mesmos procedimentos em outros objetos seria capaz, somente, de alongar as páginas desta tese ao limite do ridículo ou do aceitável. Exaurir as variantes, neste caso específico, não soma ao processo argumentativo, uma vez que a origem da variabilidade das ações é alcançada pela multiplicidade de relações possíveis e interpretações decorrentes num processo que envolve um observador e um *algo* observado. Múltiplos, assim como os entendimentos de mundo e subjetividades, serão, ao meu ver, os resultados destas relações.

Estabelecendo uma analogia simples. O experimento aqui proposto não se fundamenta na aplicação de um instrumental técnico sobre uma determinada realidade com vistas a sublinhar características ou singularidades. O que, de fato, se intenta aqui é recortar uma parte simbólica de um universo em completo movimento para se ressaltar, por meio da análise de uma parcela de sua existência, a sua própria natureza móvel. Algo como mirar um potente telescópio para Júpiter e observar suas luas orbitando o astro ou, com um instrumento similar, mirar Saturno e identificar seus

anéis de partículas congeladas. Neste exemplo, independente do objeto alvejado pelo olhar, haverá um conjunto de determinações físicas vigentes em um ou outro: a gravitação dos corpos celestes e seus variados vetores incidentes a depender das características gerais de cada um dos corpos em relação, por exemplo. Especificamente no caso das obras editadas e da análise quantitativa, avalio não a existência de vetores gravitacionais operando sobre os corpos ou a regra geral que determina a existência unívoca e inconteste de forças de atuação totalizantes. O que se toma como premissa é a compreensão da existência uma linguagem simbólica, organizada por signos mutáveis; utilizada para representar práticas e vivências à volta do que nomeamos música; que geram e são geradas por sentido e intencionalidades comunicativas; e, por fundamento, tais circunstâncias performativas se inserem em um dado contexto sócio-histórico e cultural. Isto é a premissa básica. O que se propõe, de fato, é indicar a importância e impacto do telescópio pelo qual se mira o firmamento: a lente, o olhar humano e sua interferência na compreensão das realidades das coisas existentes.

Adiantando-me um pouco na reflexão final. Adoto aqui uma linguagem metodológica baseada na quantificação de processo com o objetivo de demonstrar a pertinência da variação e da *invenção* nos processos editoriais. Ou seja, se adoto nesta seção a marca da análise matemática, lógica, racional, faço com o objetivo de lançar luz a outra faceta da edição: a *poética*, entendida aqui como processo criativo fundamentado em saberes inventivos capazes de moldar o objeto aos sabores de seus engenheiros-autores. E não há nada de negativo, proibitivo ou inconveniente nesta afirmativa. Desse modo, o percurso metodológico adotado contemplou a análise de cada uma das seis obras, assim como a compreensão das escolhas editoriais. Portanto, cada obra foi analisada tendo em vista os seguintes aspectos e dados editoriais:

- Número de cópias utilizadas no processo de verificação de lições e estabelecimento de conteúdo informacional idealizado como *versão final possível*
- Análise da estrutura de cada obra, levando-se em conta a quantidade de compassos por seção/função
- Quantificação das interferências declaradas em Aparato Crítico, mensurando às indicações por seção e por instrumentação, obedecendo os critérios estabelecido pelo editor
- Estabelecimento de coeficiente de interferência (θ), pela relação entre somatório de interferências editoriais declaradas (a) pelo total de indicações informacionais (b). Esta equação indica uma proporção máxima genérica de intervenção editorial. De maneira didática, $\theta = \frac{a}{b}$

Especificamente na contabilização das interferências totais (a), respeitou-se o que há indicado em apêndices de Aparato Crítico para cada obra editada. Desse modo, metodologicamente foram consideradas duas modalidades de quantificação das interferências: uma pela qual, independente da natureza da alteração, foram totalizadas interferências internas a um compasso (por exemplo: c.33 [Cl I, II] + c.33 [Tpa I, II] + C.33 [Tpt I, II] totalizando três interferências); outra, no entanto, que considera somente a alteração por compasso (por exemplo, c.33 [Cl I, II] + c.33 [Tpa I, II] + C.33 [Tpt I, II], indicando *um* compasso contendo alterações). Tendo em vista a variabilidade nas opções de indicação de alteração, foram respeitados e adotados os critérios dos editores. Isto é, se sinalizam uma única interferência em um compasso, o valor na contabilização é de somente um. Caso sinalizem três alterações em um compasso, conseqüentemente, três interferências são computadas.

Para além deste aspecto, pode-se igualmente ampliar a fórmula de *coeficiente de intervenção* (θ) a partir da contabilização do número de informações mínimas

possíveis em um dado evento tempo-informação (x), multiplicá-lo pelo total genérico de unidades de tempo-mínimo de uma obra (y) e dispor esta somatória em relação ao número total de interferência declaradas (a). Por exemplo, imaginemos uma dada edição hipotética: 8 vozes¹⁸ (SATB; Vln I, Vln II, Vla e Vlc), com duração total de 10 compassos, organizada em 2/4 e cuja unidade mínima de incidência temporal seja uma mínima - isto é, não há qualquer subdivisão temporal inferior a uma mínima. Ao fim, chegaríamos no resultado de um espectro possível de 0 a 3.200 incidências simultâneas ou não de informação ($x \times y$), considerando o silêncio como resultado 0 e o valor de 3.200 a totalidade de eventos linguístico-simbólicos possíveis na referida obra.

Figura 2 - Representação geral da relação $a \times b$ em grid de visualização. O quadro implica em 1 informação do total de 3.200 possíveis, como no exemplo citado.



Fonte: elaborado pelo autor

O coeficiente de interferência, portanto, consideraria a somatória de interferências do editor dividido pelo resultado $x \times y$. Isto é, $\theta = \frac{a}{x \times y}$. Expandindo o exemplo,

¹⁸ Adoto aqui a terminologia voz em sua utilização convencional para se indicar uma formação orquestral de características específicas. No entanto, expandindo a equação matemática estipulada, poderíamos ampliar o espectro de vozes possíveis para o exemplo. Especificamente, a seção das cordas pode, perfeitamente, registrar momentos de simultaneidade de uma a quatro vozes por instrumento. Desse modo, no exemplo, contabilizam-se 8 instrumentos-voz e 20 eventos tempo-informação.

imaginemos que a dada obra apresente uma relação $x \times y = 2780$ e um $c = 876$, logo, o θ indicaria aproximadamente 0,31 de interferência editorial. Este resultado quantifica teoricamente um percentual de interferência que considera todas as possibilidades de ocorrência informacional em um determinado momento em relação à decisão do editor pela alteração, inserção ou supressão de algum dado informacional.

Desenvolvendo ainda a equação, como consideração metodológica, pode-se adicionar outro fator aos elementos variáveis e finitos que representam a proporcionalidade entre potencial geral de interferências e interferências verdadeiramente realizadas: a limitação de possibilidades de interferência de acordo com o sistema de ordens simbólicas. Isto é, o que comumente se dá o nome de linguagem ou *estilo* composicional vigente. Este fator, apesar de passível de consideração numa outra equação mais expandida, não é tomado aqui em vista na mensuração e quantificação de θ e será justificado mais a frente na argumentação.

Por exemplo, a representação matemática desta relação poderia ser expressada $\theta = \frac{a}{[x \times y] - \alpha'}$, sendo ∞ relativo às limitações de natureza representacional e comunicativas do conjunto geral de informações apresentadas. Por outras palavras, há um número finito de possibilidades informacionais passíveis de ocorrência num igualmente finito número de eventos temporais. Entretanto, há igualmente uma restrição aplicada à equação quando considerado, hipoteticamente, um conjunto convencional de registros informacionais possíveis.

Se, em uma determinada fonte, uma lacuna informacional se faz presente, haverá, do mesmo modo, uma quantidade finita e mensurável de possibilidades de resolução desta ausência a partir de um número igualmente restrito de possibilidades. Nesta relação, deve-se tomar em vista a existência de práticas convencionais e

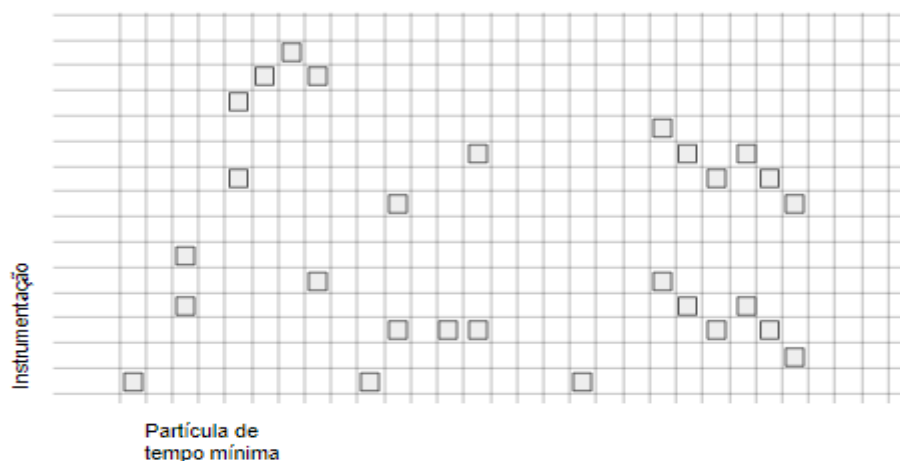
culturalmente reconhecíveis. Estas, que para alguns críticos da editoração em música denomina-se de estilo, não serão consideradas nesta tese como estratégia de mensuração. Justifica-se a não determinação do fator ∞ na mensuração de Θ pela natureza subjetiva - aquilo que Wagner (2012) interpreta como tradução, por processos de aproximação e leitura simbólica, de convencionalização em totens terceiros de significado que participam tanto do sistema simbólico do observado quanto daquilo que o objeto observado possui de representação significativa - e habitante da esfera qualitativa dos processos de interpretação.

Isto é, esta simples equação não contempla, evidentemente, o processo individual de escolha do editor entre interferir de um ou outra maneira num dado momento de decisão interpretativa. Para estes momentos é recorrente encontrar como fundamentação à ação direta e deliberada do editor o argumento de conhecimento da operação linguístico-simbólica, por vezes denominada *estilo composicional*, da obra em questão; aqui representado como ∞ . Ao meu ver, este tipo de argumentação tende a aproximar com maior intensidade o editor de um *especialista em práticas composicionais de uma determinada época* (logo um saber fundamentado em critérios de periodização de práticas) do que, de fato, justificar a alteração proposta.

Mensurar, com a devida atenção, quais critérios específicos um editor se vale como especialista em uma ou outra linguagem específica (como um tradutor de línguas mortas) também é inútil. Essencialmente, devido ao ciclo hermético de justificativas que fundamentam a ação de interferência editorial *erro-contexto-conhecimento-interferência*: sendo o *erro* uma variante detectada pelo observador; o *contexto* a análise comparativa da informação com outras tantas selecionadas; o *conhecimento* um conjunto de procedimentos e regras internalizadas pelo editor e integrantes de

sua trajetória profissional; e a *interferência* uma ação deliberada que se manifesta somente como indicação em Aparato Crítico.

Figura 3 - Representação genérica da relação entre evento informacional por faixa de tempo



Fonte: elaborado pelo autor

Caso fossem verdadeiramente criteriosos em todo o processo editorial em música, a referida sequência deveria - passo a passo, momento a momento - ser posta em contestação. Isto é: qual o motivo de classificação em *erro* para além da comparação? Qual o *contexto* a que se referem para além da materialidade de outras cópias ou autógrafos? Qual *conhecimento* se faz estático e imóvel o suficiente para embasar em totalidade uma dada ação? Quais as *interferências* possíveis foram consideradas, quais eliminadas e por qual razão não se encontram declaradas?

Se desejássemos avançar um pouco mais na proposta de representação matemática de um processo eminentemente subjetivo e interacional - sob o aspecto interpretativo da leitura - poderíamos ainda adicionar fatores quanto mais. Por exemplo, um indicativo de restrição superior: $\theta = \left(\frac{a}{[x X y] - \alpha} \right) \neq C$, sendo C representativo do conjunto de símbolos e signos próprios ao universo do editor. Evidente que esta equação matemática não é capaz de se posicionar como nada

além de uma proposta de mensuração estática de um processo de leitura e interpretação móvel. Afinal, é necessário considerar que o editor, ao longo de sua trajetória de vida, amplia ou reinterpreta ideias, conceitos e métodos a partir do desenvolvimento comum dos saberes teóricos que fundamentam a prática editorial. Isto é, não há possibilidade, em meu entendimento, da existência de um fator C estático o suficiente para ser caracterizado em imobilidade. Desse modo, C deve ser posto em relação ao movimento de aprendizagem do editor, por exemplo, ∂ . Caso contrário, se desconsiderássemos a possibilidade de alterações e modificações na arquitetura conceitual da Diplomática, como campo do saber e do fazer editorial em música, deveríamos, em paralelo, considerar um esvaziamento de toda e qualquer atitude crítica frente ao processo editorial em música. Por exemplo, toda a pertinência acadêmica da Diplomática enquanto processo crítico-interpretativo. Desse modo, numa equação beirando o ridículo da estratégia argumentativa, teríamos $\theta = \left(\frac{a}{[x \ x \ y] - \alpha}\right) \neq C : \partial$.

Desse modo, hipoteticamente, o coeficiente de interferência declarada representaria: a relação entre a totalidade de eventos declarados e a possibilidade de interferência subtraída pela restrição de sistema linguístico, sendo este subvalor posto em relação proporcional com a cultura do editor e a mobilidade inerente do aprendizado e atualização conceitual de um campo de saber. O resultado final não me importa. O que desejo, pura e simplesmente, é mensurar neste momento a simples relação entre aquilo que há de informação com aquilo que é declarado de interferência. As subcategorias deste processo povoam o imaginário e a conjectura da especulação de um *indício* ou *senal* visto pelo analista - no caso, o autor desta tese é mais um fator que merece ser acrescido nesta equação do absurdo.

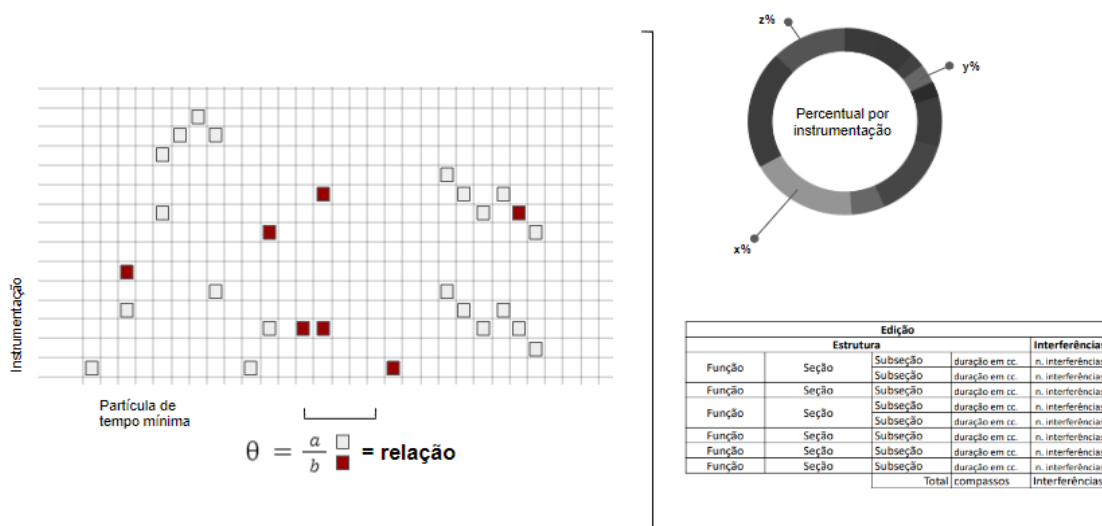
Afirmo categoricamente que o resultado destes processos, de fato, há de ser sublinhado pela relação entre uma *ausência* posta como existente e o

reconhecimento de uma *necessidade de completude*. Essa vinculação me atrai de maneira mais profunda do que a mensuração ou quantificação de todo e qualquer evento circundante e presente no *momento* editorial. Por outras palavras, se consideramos que algo necessita de completude informacional - por motivos variados que se estendem da necessidade de constituição identitária-patrimonial até o simples gozo *post* composicional - devemos, igualmente, ponderar os processos de interferência como provenientes desta falta identificada. O desejo de completar aquilo que não existe, ou é tido por equívoco, como um processo muito mais intimamente vinculado à maneira como se posiciona com o objeto do que, de fato, o objeto em si. A estratégia argumentativa aqui utilizada é, portanto, adotar uma linguagem serial e fria das análises quantitativas que, paradoxalmente, tem como potencial evidenciar a *interferência* como prática inventiva e poética.

Em paralelo ao sentido da necessidade de *completude* das *ausências* observadas - e caminho ainda num tipo de perspectiva que atinge o desejo do editor - interpreto também como válida a afirmativa de uma certa *neurose* constante: algo deve ser completado para que se alcance um objeto definitivo e pleno. Um item qualquer que tenha beiradas de vida incompletas é, nesta lógica, um item faltoso. A ação, que em meu entendimento permeia as atividades e desejos de editoração, é a interferência histórica que objetiva uma narrativa coesa, coerente e completa. Não há espaço para a ausência neste movimento: deve-se completar, inserir, corrigir, verificar a exatidão, suprimir o deviante e enaltecer o acrescido. Categoricamente me distancio deste ciclo. Desse modo, a metodologia aqui utilizada considera a mensuração das interferências editoriais declaradas em *Aparato Crítico*, organizando-as em relação de coeficiente de interferência - como na fórmula básica -, assim como mapeia igualmente a proporcionalidade de interferências por instrumentação de uma determinada obra. Portanto, os dados são apresentados de maneira que consideram a totalização das alterações em relação ao resultado global da edição, os índices

percentuais de interferência localizada por instrumento e seus impactos gerais. Estes dados podem variar em percentuais abaixo ou acima da totalidade da obra, ou seja, maior ou menor que o valor 1.

Figura 4- Representação genérica do tratamento metodológico dos dados levantados em cada edição, organizados por: coeficiente, estrutura-interferência, percentual específico de alteração por instrumentação



Fonte: elaborado pelo autor

Quando superarem um coeficiente de interferência deliberada (θ) com valores acima de 1, implica que, em sua totalidade, os manuscritos e fontes utilizadas foram totalmente interferidos em suas lições. Caso a mesma relação expressada por este coeficiente estipulado indique um valor de 0 a 1 (por exemplo $\theta = 0,45$ ou $\theta = 0,17$) as obras apresentam proporcionalidades de interferência abaixo do valor integral. Já em outros casos, quando o valor ultrapassa o índice 1 (por exemplo, $\theta = 2,5$ ou $\theta = 3,5$) a edição, além de alterar completamente as lições dos manuscritos, acrescenta outras estipuladas e determinadas por seu editor responsável. Ao fim dessas considerações, acredito que as edições seriam postas como objetos de impossível conclusão. Uma vez que, a cada ação deliberada de um editor, um número desnecessário de questionamentos deveria ser rigoroso e verdadeiramente atendido.

Isto se não considerarmos que as perguntas aqui elaboradas e lançadas ao processo editorial foram reduzidas à lógica argumentativa. Ou seja, sem embargo, conjectura-se a possibilidade de outras tantas e variadas formas de se pôr em questão as escolhas editoriais. Por esta razão, sinalizo com certa veemência a afirmativa da edição como processo inventivo e, portanto, habitante duma poética contemporânea de informações pretéritas.

Voltando à apresentação dos processos metodológicos adotados nesta seção. A partir dos dados quantitativos individualizados de uma das obras do Volume 1 do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)* (CASTAGNA, 2001), foi possível avaliar o grau de interferência segmentada por obra, por voz-instrumento e totalidade do volume por editor. Quando postas em conjunto a incidência de maior ou menor índice de interferência editorial num dado ponto da tessitura das obras com a autoria da edição, outros dados demonstraram-se relevantes. Especificamente, quais editores apresentavam, ao que tudo indica, predileções no processo de intervenção editorial. Isto é, comparativamente, quais editores interferiram mais em informações presentes nas partes cavas vocais ou instrumentais e quais editores apresentam menor índice de interferência por estrato de tessitura orquestral.

Estes dados levantados são capazes de sublinhar uma constatação sugestiva: ao menos, parcela das obras são, quantitativamente, informações *produzidas* para além das fontes consultadas. Isto implica, sobretudo, que sob o aspecto da mensuração dos eventos informacionais as edições apresentam parcelas significativas de *invenção*. No entanto, acredito que devido à retórica argumentativa e procedimental da diplomática musical estes processos de origem eminentemente poéticos são suprimidos por uma *estética argumentativa do cientificamente orientada*. As balizas de um rigor, *grosso modo*, fabricado com o intuito de conceder à diplomática musical

a característica de subdisciplina musicológica. Na subseção a seguir, 3.2 *Fábricas de poesia*, são discutidas de maneira pormenorizada as obras. Nesta, apresento os dados obtidos com a metodologia indicada para cada uma das seis edições do primeiro volume do *Pentecostes* (CASTAGNA, 2001-2003) com vistas a identificar os referidos coeficientes de interferência.

3.2 Fábricas de poesia

O Volume 1 da referida série é composto por seis obras: *Matinas do Espírito Santo* (AMB 01), *Vidi Aquam* (AMB 02), *Gradual do Espírito Santo* (AMB 03), *Gradual e Ofertório do Espírito Santo* (AMB 04), *Novena do Espírito Santo* (AMB 05) e *Te Deum* (AMB 06). Cada qual com seus compositores específicos, cópias manuscritas utilizadas no processo editorial e editor ou grupo de editores responsáveis. Ao final de cada obra encontram-se, igualmente, apêndices de Aparato Crítico com listagem das informações alteradas e interferências declaradas.

Entretanto, antes de iniciarmos uma jornada de números e porcentagem frias, vale a pena uma ressalva. Este experimento de decomposição editorial tem por objetivo *quantificar* ações deliberadas e intencionais de interferência editorial desenhadas até se alcançar um produto final tido como referencial para uma determinada obra. Portanto, não se intenta aqui *qualificar* estas interferências: se se aproximam com maior ou menor intensidade a uma determinada linguística musical tomada como referencial. Este direcionamento metodológico assume como pressuposto que, independente da natureza da interferência editorial, ainda assim são objetos de inventividade editorial. Contudo, podem, para outros estudiosos da temática, apresentarem-se como mais ou menos fidedignas - algo que me distancio com veemência por observar a *invenção* como processo criativo e poético. Isto é, ainda assim são produtos da imaginação composicional de seus editores e não me interessa

qualificar estes procedimentos, somente sublinhar sua existência e presença nas obras finais.

Portanto, o processo de análise aqui tomado em vista segue a ordem apresentada na própria edição. Descrevem-se aqui as considerações acerca das obras seguindo da primeira à sexta edição. Desse modo, começamos pela primeira, *Matinas do Espírito Santo* (AMB 01), de autoria indicada de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e editada sob responsabilidade do musicólogo Vítor Gabriel (2001).

3.2.1 Matinas do Espírito Santo (AMB 01)

Esta edição em específico valeu-se de duas cópias depositadas no Museu da Música de Mariana: MMM BC-ON3 [C-4], produzida no município de Catas Altas (MG) em meados do século XIX e MMM BC-ON3 [C-1] de origem na cidade de Mariana no início do século XIX. Pela primeira cópia o editor teve acesso às partes cavas de SATB, Vln II, Vla, Bx, Fl I, Fl II, Cl I-II, Tpt I-II, Tpa I, Tpa II e, pela segunda cópia marianense, do Violino I. Ao total a referida *Matinas do Espírito Santo* apresenta 3 funções-seções sendo a primeira o *Invitatório*, a segunda *Hino* e a terceira os *Responsórios I e II*. Somam-se 254 compassos de conteúdo informacional cujo editor, indicando em *Aparato Crítico*, interferiu declaradamente em 85.

A quantificação do número de interferência se deu fundamentada no critério apresentado em *Aparato Crítico* desenvolvido pelo próprio editor. Desse modo, contabilizaram-se 85 interferências declaradas, independentes de sua natureza. Isto é, desde a alteração de altura de notas, figuras de tempo até sinais de expressão ou agógica. Desse modo, em equação simples de *coeficiente de interferência*, ao total de 254 compassos de informação musicográfica indica-se um coeficiente $\theta = 0,33$ de

alterações deliberadas. Sendo estas organizadas em 76 interferências na fonte de Catas Altas e 9 na fonte Mariana.

Tabela 1 - Estrutura geral AMB 01 e quantificação de interferências declaradas

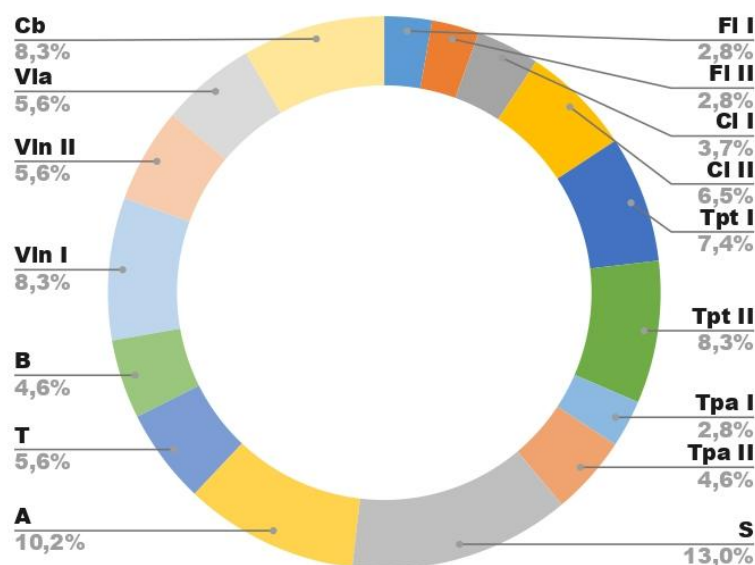
João de Deus de Castro Lobo (1794-1832). Matinas do Espírito Santo				
Estrutura Geral				Interferências
1	Invitatorio	Aleluia	15 comp.	0
		Venit	13 comp.	3
2	Hino	Hino	92 comp.	34
3	Responsório I	Andante M.	13 comp.	13
		Allegro	36 comp.	
		Largo	17 comp.	
	Responsório II	Andante M.	15 comp.	35
		Allegro	36 comp.	
		Largo	9 comp.	
		Largo	8 comp.	
Total			254	85

Fonte: elaborado pelo autor

Vale ressaltar que, das 85 interferências, há uma expressiva concentração de alterações deliberadas nas partes cavas de Soprano e Contralto, respectivamente 14 e 11 interferências do total acima indicado. O espectro geral de alterações sinaliza a uma concentração da atenção editorial, igualmente, nas partes cavas de Trompa II, Violino I e Contrabaixo. Representando, cada uma destas, aproximadamente 8,3% das decisões de alteração propostas pelo editor.

Gráfico 1 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 01

AMB 01 - João de Deus de Castro Lobo (1794-1832). Matinas do Espírito Santo



Fonte: elaborado pelo autor

Ou seja, observa-se um espectro geral de interferências adotadas pelo editor responsável de maneira que, ao menos em contabilização simples, um terço se faz existente por meio da prática inventiva. Independente do processo de cotejamento de fontes e comparação de *lições*, propostas pela diplomática musical, as alterações por complementação, supressão ou adição de informações representam um total relativamente expressivo de informações adicionais e complementares aos manuscritos utilizados como referência no processo de produção de um objeto de memória patrimonial. Vale ressaltar, novamente, que nesta tese não se avalia a qualidade destas interferências, mas, somente, indica-se a sua presença nos processos de fabricação de memórias por meio de processos inventivos muito bem articulados.

3.2.2 Vidi Aquam (AMB 02)

A edição da AMB 02, também a cargo do editor Vítor Gabriel, apresenta estrutura resumida em apenas 68 compassos em uma única sessão *Andante*. É articulada, no entanto, em passagens internas em 2/4 e 6/8. Por seu porte relativamente reduzido, tanto o número de alterações quanto o *coeficiente de interferência* apresentam-se igualmente reduzidos. Do total de 68 compassos contabilizam-se 12 interferências, ou seja, um $\epsilon = 0,17$ de deliberadas alterações.

A edição em questão fundamentou-se no manuscrito MMM BC-ON25 [C-Un], sem data e local de cópia expressos. Interessante, no entanto, é a formação orquestral da obra, contando com quarteto vocal SATB e seção de cordas ausente de Viola. O editor, seguindo a grade com as partes cavas analisadas, optou pela não reconstituição da parte cava de Viola, prática que se dá em outras obras editadas do volume *Pentecostes* - como veremos adiante.

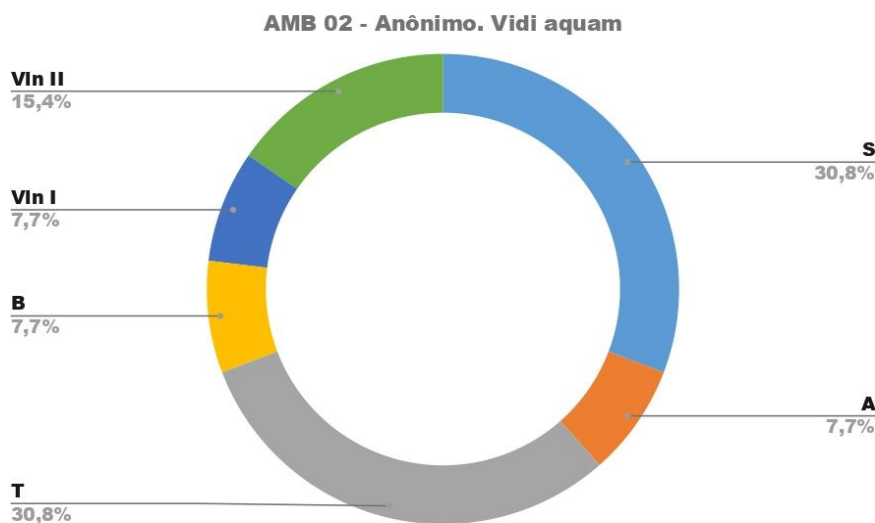
Tabela 2 - Estrutura geral AMB 02 e quantificação de interferências declaradas

Anônimo. Vidi aquam				
Estrutura				Interferências
1	Andante	2p4	35 comp.	4
		6p8	13 comp.	1
		2p4	20 comp.	7
	Total		68	12

Fonte: elaborado pelo autor

Sob o aspecto da análise quantificada de concentração de interferências por relação instrumento-voz, a edição AMB 02 segue a tendência de índices percentuais maiores nas partes vocais. Especificamente, 30,8% do total de interferências concentraram-se nas partes cavas de Soprano e Tenor.

Gráfico 2 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 02



Fonte: elaborado pelo autor

3.2.3 Gradual do Espírito Santo (AMB 03)

Diferentemente da edição AMB02, em sequência no volume *Pentecostes* a edição AMB 03 sob responsabilidade de Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna é sugestiva. Devido, sobretudo, ao número igualmente reduzido de compassos que compõem a obra em relação à totalidade de interferências deliberadas indicadas em Aparato Crítico. Quando quantificadas somente as interferências no material originalmente trabalhado, alcança-se um coeficiente $\theta = 0,29$ de alterações. No entanto, as partes de Violino II e Baixo vocal, como indicadas pelos editores, foram completamente reconstituídas. O substantivo utilizado para nomear o processo de *invenção* total das partes citadas alinha-se com a ideia de restauro, uma vez que é declarado como *reconstituição* de uma parte ausente.

A fonte utilizada em questão, MMM MA-M1 [C-Un], não apresenta localidade ou datação expressa, sendo, no entanto, indicada como provável obra setecentista. Este manuscrito apresenta as partes cavas de SAT, Vln I e Cb e a edição realizada conta instrumentação complementar com Vln II e B. Desse modo, dos 74 compassos totais da obra, a mesma quantidade de alterações é indicada tanto para as partes de Vln II e B complementares. Ou seja, caso somadas à reconstituição total destas partes às alterações previamente estabelecidas têm-se como resultado um $\epsilon = 2,29$ de alterações intencionais e deliberadas na obra.

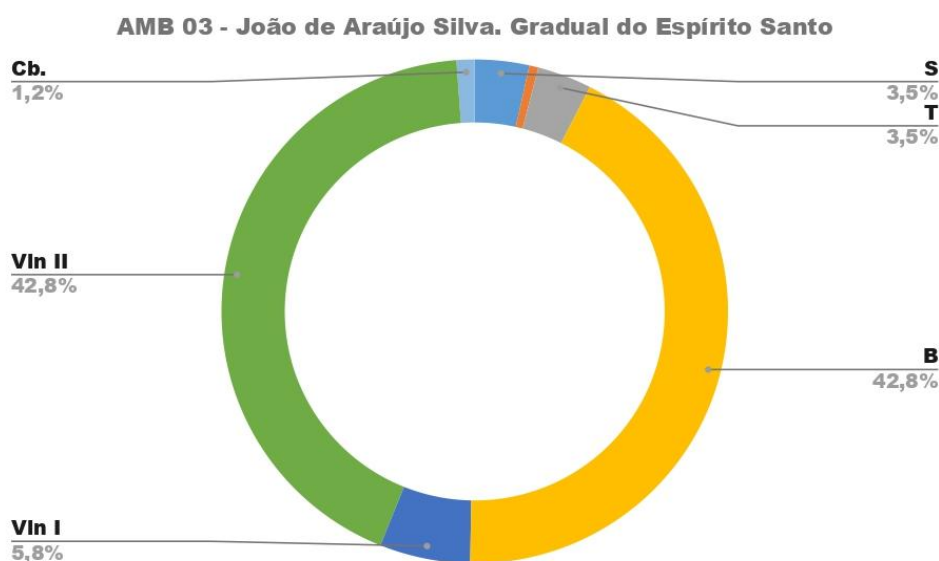
Tabela 3 - Estrutura geral AMB 03 e quantificação de interferências declaradas

João de Araújo Silva. Gradual do Espírito Santo					
Estrutura				Interferências	Reconstituição
1	Sem andamento	Aleluia	41 comp.	17	82
		Emitte	33 comp.	5	66
	Total		74	22	148
				170	

Fonte: elaborado pelo autor

Ou seja, caso tomássemos este coeficiente de interferência em sua literalidade poderíamos concluir por uma obra, ao menos, duplamente *inventada* ao sabor das predileções e intencionalidades editoriais de seus responsáveis. O processo de adição de partes instrumentais completas se fundamenta em critérios pré-estabelecidos pelos editores e sua avaliação *qualitativa* não se faz presente nesta tese. Isto é, aqui não se questiona a pertinência, adequação ou proximidade linguística das alternativas adotadas pelos editores no alcance do produto final AMB 03. Indica-se, no entanto, a escolha por uma reconstituição do Baixo vocal, em passagens literais em dobramento com o Contrabaixo, e o Violino II em terças paralelas. No entanto, é notória a necessidade de sublinhar um processo de completo acréscimo informacional que impacta, sobretudo, a totalidade da obra.

Gráfico 3 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 03



Fonte: elaborado pelo autor

3.2.4 Gradual e Ofertório do Espírito Santo (AMB 04)

Avançando em nossa análise a próxima edição posta em nossa *placa de petri* experimental é o *Gradual e Ofertório do Espírito Santo* de autoria expressa em manuscrito autógrafo de Miguel Teodoro Ferreira (AMB 04). Sob responsabilidade dos editores Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna, a edição em questão fundamentou-se em manuscrito MMM MA-ON11 [C-Un] datado de 1818 e sem localidade expressa. O documento apresenta as partes cavas de STB; Vln I, II; Bx; Tpa I, II e organiza-se em duas seções - *Gradual* e *Ofertório* - totalizando 104 compassos de duração.

A edição final, no entanto, apresenta o acréscimo, em sentido de reconstituição, da parte cava de Contralto. Para além deste aspecto, totalizam-se dos 104 compassos originalmente analisados 81 interferências declaradas em Aparato Crítico. Ou seja, à semelhança da edição AMB 03, igualmente de autoria dos editores da AMB 04, caso considerados somente as interferências e não a reconstituição, se alcança um

coeficiente $\Theta = 0,77$ de alterações deliberadas. No entanto, caso contabilizadas todas as interferências propostas, este índice salta para um $\Theta = 1,77$ de informações complementares adicionadas à obra. Este valor torna-se ainda mais expressivo quando se considera que a fonte utilizada para a edição tem natureza autógrafa. Isto é, de próprio punho de seu autor e, em tese, composta por intencionalidades composicionais de primeira ordem e com lições tidas como mais proximamente fáticas ao intento original.

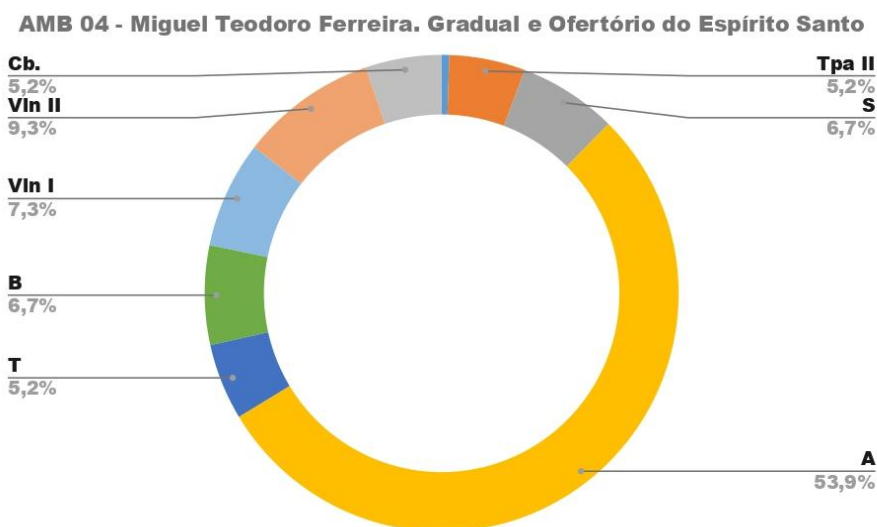
Tabela 4 - Estrutura geral AMB 04 e quantificação de interferências declaradas

Miguel Teodoro Ferreira. Gradual e Ofertório do Espírito Santo					
Estrutura				Interferências	Reconstituição
1	Gradual	P. Andante	38 comp.	45	38
2	Ofertório	Andante	34 comp.	25	34
		Allegro	32 comp.	11	32
Total			104	81	104
					185

Fonte: elaborado pelo autor

Por estes dados, observamos que, ao menos quando considerado em sua totalidade de interferências, o *Gradual e Ofertório do Espírito Santo* de Miguel Teodoro Ferreira apresenta índices significativos de interferência sob o aspecto da estrutura orquestral. Uma vez que a parte cava de Contralto se constitui de partes completas geradas durante o processo editorial. Ou seja, da totalidade de interferências deliberadas soma-se um percentual de mais de 50% de interferência global na edição em questão.

Gráfico 4 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 04



Fonte: elaborado pelo autor

3.2.5 Novena do Espírito Santo (AMB 05)

Sob responsabilidade do musicólogo André Guerra Cotta, a edição da *Novena do Espírito Santo* de Frutuoso de Matos Couto (1822-1857) valeu-se de cópia autógrafa datada de 1840 no provável Arraial do Inficionado (localidade próxima à atual Mariana-MG). O manuscrito MMM BC-ON14 [C-Un] conta com as partes cavas de SATB; Cl; Tpa; Vln I, II, Bx. e sua edição respeita à orquestração resultante das partes presentes. Organiza-se, estruturalmente, em quatro funções (Invitatório, Hino, Jaculatórias e Antífona) totalizando 157 compassos entre movimentos diversos em Andante e Allegro.

A partir do mapeamento e contabilização das interferências declaradas pelo editor, totalizam-se 233 alterações propostas, alcançando-se um coeficiente $\theta = 1,48$ de informações adicionais ao texto autógrafo manuscrito utilizado. Um dos fatores sugestivos da edição contemporânea *Novena do Espírito Santo* (AMB 05) é a indicação, no frontispício do manuscrito, da inserção já no ano de 1840, "sendo arranjado de outras solfas" (AMB 05, 2001). Desse modo, sublinhando a presença de

elementos complementares às lições da obra manuscritas - mesmo que de punho de seu compositor - para “servir no ano de 1840” (AMB 04, 2001).

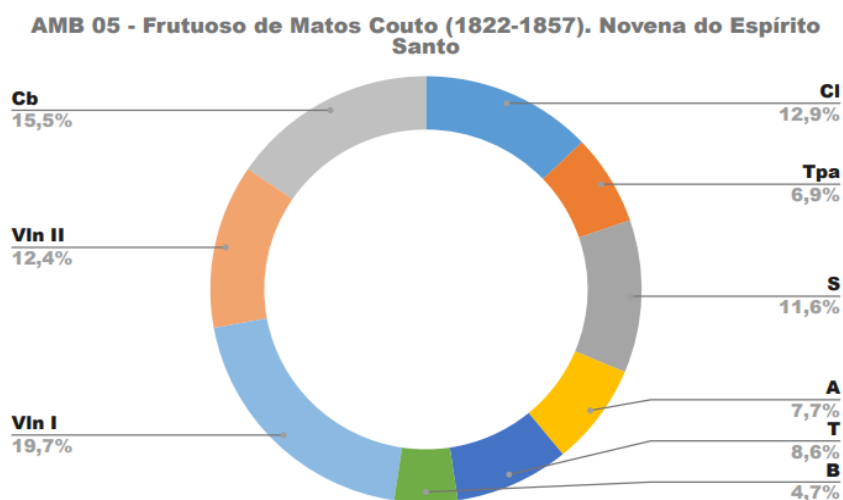
Tabela 5 - Estrutura geral AMB 05 e quantificação de interferências declaradas

Frutuoso de Matos Couto (1822-1857). Novena do Espírito Santo				
Estrutura				Interferências
1	Invitatório	Andante M.	48 comp.	34
2	Hino	Allegro	23 comp.	40
3	Jaculatórias	1a Andante	15 comp.	27
		2a Andante	14 comp.	8
		3a Andante	14 comp.	47
		4a Andante	18 comp.	41
4	Antífona	Andante S.	25 comp.	36
Total			157	233

Fonte: elaborado pelo autor

No entanto, divergindo das edições AMB 03 e AMB 04, observa-se uma dispersão e não centralização de procedimentos de interferência deliberada em um ou outro instrumento-voz participante da grade orquestral. A *Novena do Espírito Santo* (AMB 05) registra percentuais de interferência consideráveis, no entanto, na seção das cordas (Vln I, Vln II e Cb.) apresentando, respectivamente percentuais globais de 19,7%, 12,4% e 15,5% do total de 233 interferências declaradas.

Gráfico 5 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 05



Fonte: elaborado pelo autor

3.2.6 Te Deum (Sol) (AMB 06)

Por fim, a edição AMB 06 do *Te Deum* (em sol) de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) valeu-se de duas cópias salvuardadas no Museu da Música de Mariana. A cópia MMM BC-TD1 [C-1], datada de 1829 e indicando sua localidade no Rio de Janeiro, apresenta as partes cavas de SATB, Vln I, Bx, Fl, Cl, Tpa I-II, Tímp. Já a cópia MMM BC-TD1 [C-12], sem data e sem local, conta com a parte de Vln II.

Estes dois manuscritos foram utilizados por Marcelo Campos Hazan na editoração de uma obra segmentada em dezesseis funções contando com 534 compassos de duração. Ou seja, dentre as obras editadas no volume primeiro, *Pentecoste*, sem embargo a AMB 06 figuraria como a de maior possibilidade de interferências editoriais dado a quantidade de ações possíveis tomadas no processo interpretativo do editor.

Caso adotássemos, neste instante, a quantificação do coeficiente de interferência pela equação $\theta = \frac{a}{x \times y}$ alcançaríamos um resultado igualmente expressivo. Tendo-se em vista que a partícula mínima de informação da obra ocorre num espaço de uma *fusa*, a relação entre $x \times y$ resultaria em 251.296 incidências simultâneas possíveis de informação, numa orquestração com 22 vozes capazes de ocorrência sincrônica. Isto é, dentre o conjunto de ações deliberadas e intencionais do editor (intentadas, sem embargo, ao alcance de uma edição criticamente orientada) registra um espectro de 0 a mais de 250 mil ocorrências de informação passíveis - vale ressaltar, não estamos no campo da probabilidade matemática e sim da musicologia.

Tabela 6 - Estrutura geral AMB 06 e quantificação de interferências declaradas

Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Te Deum (em sol)				
Estrutura				Interferências
1	Te Dominum	Maestoso	4	15
		Allegro Vivo	33	37
2	Tibi omnes	Andante C.	24	10
3	Sanctus	Allegro C.	18	15
		Un poco più	15	41
4	Te gloriosus	Allegro C.	26	15
5	Te Martyrum	Andante M.	22	11
6	Patrem immensae	Allegro	30	16
7	Sanctum quoque	Allegro M.	29	19
8	Tu Patris	Allegro C.	37	20
9	Tu devicto	Sem andam.	47	18
10	Judex crederis	Allegro M.	26	24
11	Te Ergo	Sostenuto	31	30
12	Salvum fac	Allegro n. T.	38	17
13	Per singulos dies	Allegro n. T.	39	30
15	Dignare Domine	Andante M.	25	10
15	Fiat misericordia	sem andam.	14	13
16	In te Domine	Allegro Vivo	43	32
		Mais vivo	33	23
Total			534	396

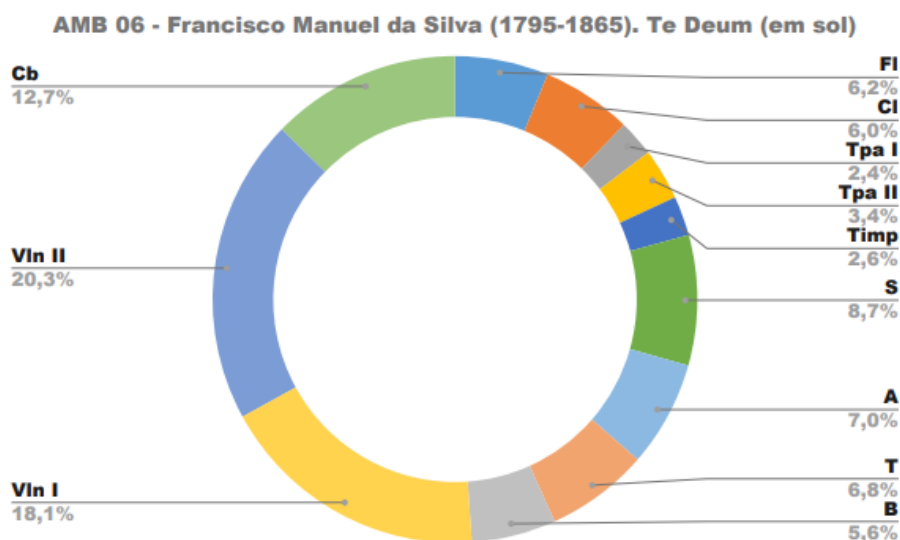
Fonte: elaborado pelo autor

No entanto, a despeito desta avultada possibilidade de processos interpretativo-editoriais e interferências declaradas na totalidade de informação presente nas partes cava dos manuscritos, o coeficiente mensurado para esta edição indica um valor de $\theta = 0,74$ (quando obedecida as regras de quantificação aplicadas às edições previamente analisadas, $\theta = \frac{a}{b}$). Dentre este percentual, que indica as 396 interferências declaradas pelo editor em Aparato Crítico, mais de 50% concentram-se na seção das cordas, respectivamente: Vln II com 22,3% das interferências, Vln I contabilizando 18,1% e Contrabaixo 12,7%.

A incidência maior de interferências na parte cava de Violino II pode ser interpretada a partir da análise da origem da parte cava em manuscrito diverso ao das partes de Violino I e Contrabaixo. Divergindo, *grosso modo*, das edições AMB 02, AMB 03,

AMB 04 e AMB 05 nas quais o maior percentual de interferências editoriais concentrou-se nas partes vocais de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

Gráfico 6 - Percentual de interferências por instrumento-voz: AMB 06



Fonte: elaborado pelo autor

Pois bem, vencidas as etapas enfadonhas de análise quantitativa - que por certo se fazem também num tipo de matemática inventiva para se adequar aos desejos musicológico e argumentativos deste autor - vale a pena ressaltar o objetivo deste procedimento. Partindo da premissa da *inventividade* como fator participante dos processos interpretativos, foram avaliadas individualmente as obras editadas no volume *Pentecostes* do projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)*.

Como resultado observamos uma gama de processos de interferência variantes. Existem aqueles editores que, a partir de subjetivos e incontáveis processos de escolha editorial, interferem de maneira a respeitar a totalidade das informações de *origem manuscrita* - mesmo com a comparação de lições para a determinação da decisão final -, assim como existem aqueles editores que, por sentidos e escolhas

igualmente válidos e respeitáveis, propõe a reconstituição de partes completas e, desse modo, ultrapassando valores de θ acima de 1. Por exemplo, nas edições AMB 03 ($\theta = 2,29$), AMB 04 ($\theta = 1,77$), AMB 05 ($\theta = 1,48$). Para além destes aspectos, observa-se igualmente uma perspectiva difusa de procedimentos de alteração ou predileção de interferências específicas em partes orquestrais ou segmentos instrumentais divergentes. Ao passo que alguns editores dão ênfase nas seções de cordas, outros concentram-se com maior atenção nas partes vocais.

Portanto, a partir deste procedimento de análise serial, acredito na validade da afirmativa por uma *não-padronização* dos procedimentos a volta das edições, a não ser a unidade existente na possibilidade de interferência e sua devida declaração em listagem apêndice denominada na Diplomática de *Aparato Crítico*. Isto é, ao que tudo indica, não encontram-se padrões editoriais claros de modo a assimilar todos os processos em um único conjunto deliberado de intencionalidades específicas, fundamentadas em políticas editoriais coesas. Este fato, evidentemente, garante à série AMB 01 a AMB 06 um tipo de dinamicidade e vivacidade próprias aos processos criativos e inventivos. Algo que, como afirmado anteriormente, aproxima-se com maior intensidade da fabricação *poética* do que do maquinário *científico* advogado, por vezes, como instrumentário laboratorial e metodológico das edições em posturas ou abordagens da Diplomática Editorial ou Edição Crítica.

3.3 O aparente engano da ilusão

O ofício de completar lacunas representa uma empresa da necessidade informacional. Seja pelo objetivo de patrimonialização de uma imagem virtual definida como alcançável pelas percepções do contemporâneo, seja pela necessidade de satisfazer os espaços inerentes que a entropia do passar dos anos causa à memória. Acredito e defendo que, independente desses desejos, o processo

de redefinição e recomposição de narrativas em linguagem musical tomadas num espaço temporal diverso ao do editor – em seus processos argumentativos mais variados, ocorridos em espaços dos mais diversos e por vozes e mãos múltiplas – é da ordem do imaginado e inventado. Por um lado, caso considerássemos os processos que envolvem a análise-definição de lições adequadas que saciam o desejo da ausência, talvez restaria de sólido a premissa de que o acúmulo de informação ao passar dos anos gera resultados precisos: cumulativo, consecutivo, metodológico em processos lexicográficos capazes de reunirem objetos de sentido exposto. Algo semelhante a presença de uma cisão de temporalidades que concederia ao passado a alcunha de histórico e o futuro a capacidade de completude em progressão. Isto é, a premissa de que, ao surgir novas evidências, o conhecimento anterior é dado como vencido e ao presente se impõe a nova solução. Ora, este processo de afirmação consecutiva e de crescimento linear do conhecimento reconhece a soma ou substituição como valor de completude. No entanto, estas operações lógico-rationais de soma ou substituição de um fator por outro, ao meu ver, respondem de fato às exigências do tempo em que são formuladas as trocas – são, de certo modo, pertinentes àqueles que as propõem.

Por outro, se acrescentássemos à equação dos métodos de interferência a presença de uma voz em primeira pessoa – desde o autor dos primeiros traços aos subsequentes processos de leituras e interpretação que se desenham entre uma ideia ser proposta ao mundo e ao mundo a resposta se dar pela leitura – os eventos de interferência se associariam com maior intensidade ao seu tempo de feitura. Num tipo de movimento que não necessariamente advoga a existência de linhas ascendentes e progressivas de complementação e adição de conhecimento. Ao contrário, que reconhece a possibilidade de curvas mais próximas da oscilação entre intencionalidades do tempo presente e material observado. Ou seja, num movimento capaz de compreender a interferência como resultante dos imperativos do

contemporâneo do editor: das soluções disponíveis, das escolhas realizadas, da importância atribuída à necessidade de *completar passados* e atribuir sentidos. Por exemplo, quando analisados os *documentos musicográficos* presentes em acervos e arquivos brasileiros, observa-se certa tendência de documentos-cópia datados do século XIX acerca de narrativas do século XVIII. Nestes suportes de informação não é raro localizar interferências livres, rasuras, complementações e adaptações. Estes desejos, ao meu ver, se associam às premissas de interjeição do oitocentos, sejam quais forem seus subsídios e fundamentações. Por outras palavras, não é incomum localizar manuscritos ou cópias com sinais não ocultos da presença discursiva de maestros de corporações musicais ou orquestras, desejosos pela transposição de uma estrutura narrativa setecentista ao contexto de práticas oitocentista – e, inclusive, novecentista. Ora, a necessidade, portanto, não se associava à reconstituição de uma imagem virtual *originária* dos sentidos simbólico-musicais de um discursivo primeiro. Esta empresa, da comparação e da interferência operante nos limites do conceito de *restauração*, é da ordem de uma musicologia da segunda metade do século XX e início do XXI. Atingir o espaço de memória *virtualmente fática* do século XVIII pela reelaboração do discurso representa um anseio imaginativo de músicos e musicólogos do novecentos.

Por este aspecto, ao meu ver é necessária a articulação da ilusão (mais precisamente da desilusão) resultante do reconhecimento desta empresa de completude, da presença do editor e seu conseqüente distanciamento de certa neutralidade dos processos de completude informacional. Estas ações que se desenrolam com a advogada maior criticidade possível, alicerçada nos métodos tabelados de uma subdisciplina associada à musicologia que, no entanto, tem por resultado de sua ação produtos capazes de constituírem um imaginário de vivências anteriores. Entretanto, acredito que tais imaginários – atmosféricos como argumentado pelos editores do primeiro volume da série *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de*

Partituras (2001-2003) – são capazes de ambientarem e articularem a narrativa do tempo presente sobre eventos que se tomam, igualmente no contemporâneo, como necessários, pertinentes, interessantes, sugestivos e tantos outros adjetivos que podem qualificar a empresa do conhecimento da música composta em Minas Gerais aos séculos XVIII e XIX.

Para alcançar esta compreensão foi necessário, primeiro, delimitar e sublinhar a maquinaria poética que sustenta toda a argumentação das edições de *salv guarda*. O caminho aqui percorrido se fundamentou na estratégia argumentativa da quantificação cômica dos processos de presença subjetiva. Num tipo de movimento que se pretende tanto jocoso quanto absurdo. A metodologia adotada nesta seção, desse modo, foi elaborada como instrumento capaz de identificar ou sinalizar os possíveis processos de interferência declarada (em relação ao produto final posto) como imagem virtual de uma Minas Gerais setecentista em seus relevos sinfônicos. De fato, é louvável a orquestração operacional que possibilitou a (re)composição destas atmosferas e ambientações a partir de uma subdisciplina que tem em si as engrenagens metodológicas da comparação filológica: identificar variações, contextualizar soluções e definir qual se adapta melhor (digo, melhor se adapta aos anseios do analista). Subdisciplina associada à musicologia que preza, *grosso modo*, pela compreensão desta peça imaginária a partir do âmbito escrito e da engenharia gramatical, em sentido lato, da música em seu conceito como linguagem.

Quando associada a premissa do documento como objeto recortado e de status atribuído pelo analista, com a ação interventora de completude informacional que o processo de edição se propõe, alcançamos um terceiro âmbito de compreensão: o documento e a fonte não somente são fabricados em sua escolha, mas também produzido em sua utilização. Ao meu ver, o processo de escolha e fabricação do documento responde às necessidades de atribuição de coesão em diversidade –

várias vozes espalhadas por um território – própria a um atribuído e idealizado plano de vivências em música no contexto das Minas Gerais setecentista. Num tipo de desejo, me arrisco afirmar, semelhante àquele das monumentais histórias das nações. Para que este objetivo final de delimitação de um *corpus* de memória fosse possível, era necessário primeiro recriar toda a ambientação que subsidiava a afirmativa de um passado musical mineiro.

Ora, em primeiro aspecto, tal passado imaginativamente reconstruído se reduz a uma prática de baixa amplitude: aquela tributária do sistema de representações notacionais de origem em linguagem da Europa – afinal, observa-se um único terreno alargando por entre continentes (HESPANHA, 1982) – performado em espaços autorizados e cujos autores se inseriam num jogo de mentalidades de presença lusa¹⁹. Isto é, a música imaginada das Minas Gerais do XVIII e XIX, usinada nos galpões de fabril poético dos analistas inventores, dependente da mineração de sua matéria prima documental, de cunho militar, sacro, litúrgica ou paralitúrgica, fundamentada na primazia do musicográfico, é, por assim dizer, um pequeno sistema em operação numa vastidão de possibilidades de existência e prática. Em segundo aspecto, a despeito de sua amplitude reduzida, é tido como significativo este universo imaginado. Eis, portanto, um dos fundamentos às investidas em sua recriação contemporânea a partir da costura de partes fragmentadas: está vivo!

O argumento deste capítulo não se resume à invalidação deste imaginário ou de seu processo de confecção poética. O que defendo é o seu reconhecimento. Todo processo à volta da composição da série *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)* não foi realizado por desavisados ou mal-intencionados autores. A série em questão representa, sem embargo, um dos produtos de louvável existência e de sabor necessário. No entanto, é fundamental

¹⁹ Abordarei com maior detalhe esta questão em seção posterior.

pontuar sua feitura – desta série, assim como de outras com propósito semelhante – como resultante da imaginação criativa e inventiva que o contemporâneo (imediate ou recente) exige frente àquilo que se deseja saber-conhecer. Isto é, a constituição de imaginários não representa, creio, uma empresa da ordem do invalidado²⁰.

Antes de encerrarmos este capítulo, um breve comentário se faz necessário. A linguagem aqui adotada como recurso de análise e compreensão do processo editorial de documentos musicográficos se constituiu num terreno árido das análises quantitativas. De fato, o desejo era utilizar uma metodologia do absurdo como estratégia de entendimento de uma prática subjetiva, ressaltando, talvez no limite da inventividade, os processos de pertencimento e presença dos editores no campo de necessidades da completude informacional. Por isso, a contabilização e seus recursos lógico-cartesianos adotados foram elaborados intencionalmente como estratégia retórica e procedimental. Era necessário, ao meu ver, atingir um local de saturação para compreender sinais e indícios do sujeito-autor e evidenciá-los em sua premissa de subjetividade.

²⁰ Este aspecto, no entanto, merece uma nota complementar em destaque. Adiantando-me um pouco na ordem argumentativa desta tese, acredito que seja bem-vindo o processo de construir cenários e elaborar narrativas que garantam sentido e, assim, delimitar as fronteiras de algo imaginado. No entanto, neste jogo existem subjetividades e interesses. Estes devem ser analisados e, caso demonstrem uma carga axiológica temerária ou eliminatória, devem ser alvejados com os valores da diversidade, inclusão, isonomia, igualdade, solidariedade e união que reúne sob o mesmo manto dos terrenos imaginados – simbólico ou físico – várias e múltiplas formas de compreensão de si, o outro e da realidade. Isto é, o enfrentamento e combate à construção de imaginários que se propõem à exclusão, autoafirmação, negação da existência do outro, eliminação e redução a um único estado de coesão falaciosa que, por base, implica na existência autorizada de uns em detrimento de tantos outros. Um simples exemplo: um dos imaginários inventados com tal potência eliminatória, de violência descomunal e que persiste atualmente em atualização obscenas é o nazifascismo. Outro: aquele que ousou atribuir a qualidade de *coisa* para alguns seres humanos e uma existência de dominação autorizada para outros; e que também se atualiza periodicamente em novas modalidades violentas de expressão de poder estruturalmente arquitetado: o escravismo Atlântico moderno. Este e outros aspectos são abordados em profundidade no quarto capítulo.

Alcançado este ponto, devemos nos perguntar sobre a operacionalidade de tais processos historiográficos e musicológicos quando não se é possível acessar o documento musicográfico. Isto é, quando há exigências de constituição de imaginários, mas, também, se reconhece a ausência de objetos alçados ao status de *documento* para a musicologia elaborados em processos de representação musicográfica.

4. Inventar: outros limites, não-musicográfico

Um dos desafios mais queridos da musicologia tem sido o que e como compreender da música de outras culturas. Evidente que este *outro* sempre se coloca como relacional, uma vez que o jogo observador-observado depende dos vetores de análise essencialmente relativos. Ao longo do desenvolvimento da disciplina musicologia (COOK, EVERIST, 2001; CLAYTON *et al*, 2012), estes direcionamentos de análise concentraram-se recorrentemente numa relação ocidente/não-ocidente. Numa ponta, haveria o tido como cultural e artístico e, noutra, a existência de saberes: o alimento conceitual de disciplinas, de certo modo, canibais²¹.

Voltando à relação *eu-outro*, vale identificar um jogo de espelhos estabelecido entre quem observa a partir de qual *landscape* cultural e, do mesmo modo, quem é observado em suas igualmente paisagens simbólicas. Não entrarei aqui na discussão teórico metodológica própria ao campo etnomusicológico da musicologia, como disciplina transdisciplinar de saber acadêmico. Deixo esta discussão àqueles que realmente se movimentam com extrema desenvoltura no campo da etnomusicologia (MENEZES BASTOS, 2014). Cabe aqui, somente, indicar um ponto de conexão entre considerar a cultura do outro (e a cultura de si) durante o processo investigativo em musicologia, a despeito da sincronia ou diacronia das relações com os objetos ou realidades investigadas.

Portanto, se, pela vertente de entendimento da musicologia contemporânea (LOPEZ-CANO 2007,) assume-se que aquilo que nomeamos de música manifesta-se em relação a um amplo e largo sistema de símbolos e signos em rede – quase um

²¹ Sobre o assunto, consulte: CASTRO, Viveiros de. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015; EWELL, Philip. A Estrutura Racial Branca do Campo da Teoria da Música: Confrontando o Racismo e o Sexismo no campo da Teoria da Música Americano. Blog. Disponível em: <http://philipewell.com> › Ewell-Blog-Portuguese

database cujo conteúdo informacional são modos de vida específicos, mutáveis, interpretáveis, simbólicos, linguístico, estruturados etc – do mesmo modo, aquele que se vale destes marcos de interpretação metodológico-conceitual deve atentar-se a existência de esferas múltiplas de vivências que se expressam em escolhas compartilhadas, processadas e administradas coletivamente e de maneira específica, sendo a música (ou algo denominado como tal no momento da delimitação dos objetos de pesquisa) integrante destes sistemas-mundo.

Em meu entendimento, quem aborda em diacronia as relações humanas, igualmente precisa tomar consciência de que *adentra a terra de um outro*. Isto devido à perspectiva de que a transversalidade dos estratos de tempo que a interpretação em diacronia permite se fundamenta, sobretudo, num tipo de alteridade de base: aquele que interpreta o faz de um ponto temporal divergente e, conseqüentemente, o jogo de signos e símbolos das culturas se faz mediado pelo não compartilhamento e sim pela leitura do *outro*. Um certo *outro* que habita não a luminosidade do instante participativo das etnografias, mas encontra-se de certo modo fragmentado em cacos de informação que, espalhados por aí nos mais diversos suportes tipológicos (escrito, oral-mnemônico, pictórico, intencional ou não etc.), são escolhidos como indícios para a construção de narrativas mais ou menos coesas de eventos e estruturas em *música*.

A partir desta perspectiva, vale destacar: acredito que em musicologia, a *alteridade* deve ser considerada como fator basilar em qualquer processo de pesquisa acadêmica que tome como objetivo *compreender algo* que se manifesta e se estrutura culturalmente. Independente se o observador determinou como fonte/recurso uma realidade ou objeto constituído no presente das coisas ou se vasculhou, determinado em reconhecer porcelanas frágeis, textos, cartas, notas ou memórias manifestadas em silêncio. Para esse argumento vale uma pequena

provocação: a atenção participativa e crítica dos processos investigativos das etnografias considera que aquilo que se manifesta em primeiro plano fundamenta-se numa arquitetura semiótica que deve ser, de fato, considerada nos processos interpretativos e de tradução simbólica. Ou seja, o observador entra em contato, *grosso modo*, com a superfície de um sistema ordenado e estruturado de signos. Ora, o musicólogo de vertente historiográfica, quando adentra um acervo ou arquivo, tem a mesma relação com os objetos observados por ele. Vasculha e lê a superfície de escolhas pretéritas, de predileções anteriores, de desejos de memória que se materializaram, por motivos diversos, em vários suportes. Talvez a diferença dos objetos resida e resista no fato de não serem, os da musicologia do musicográfico, tão efêmeros como o tempo passageiro de um canto de trabalho ou a espacialidade de um movimento circular vivido em performance. Mas, esses documentos, por certo mais densos que o momento, expressam em si a potência de toda uma cadeia de determinações culturais passíveis de invenção, tradução e aproximação simbólica (WAGNER, 2012).

Para além deste aspecto, como expressado no capítulo *Estatutos e usos de documentos entre História e Música*, observo a fonte musicográfica como uma das várias estratégias metodológicas possíveis de adoção em musicologia. Essencialmente, por observar o recurso dos sistemas gráfico-notacionais como um *cluster* de objetos culturalmente fundamentados e materializados pelos traços e gestos da grafia sistematizada. Ou seja, a própria escrita como relativa a um local de produção e balizada por determinações de convenção sócio-coletiva. Nesse sentido, somando esta perspectiva à equação teórica aqui constituída, ficaríamos, até o momento, com o seguinte postulado: a relação com os objetos não é neutra e o ato de observar pressupõe leitura e interpretação. Vale acrescentar, em paralelo, que interpretamos a partir de alguma referência e podemos habitar o instante de observação ou atravessar realidades em diacronia da mirada crítica.

Ora, o resultado conceitual desta premissa é considerar múltiplas modalidades de apresentação da informação significativa das culturas, sendo a gráfica uma das possíveis escolhas assumidas. A primeira implicação deste postulado teórico é o surgimento de uma questão de base: por qual motivo foi adotada, ou se estabeleceu como referencial de entendimento, as fontes de natureza representacional musicográfica como soberanas ao entendimento do que chamamos de música? Apesar de complexa a resposta, ela se inicia com um posicionamento simples: colonialidade do saber, sendo a resposta à pergunta a insurgência epistemológica (BOAVENTURA, 2009). Todavia, neste momento, deixo esta e outras reflexões para o quinto e último capítulo. Por agora, continuo com a reflexão acerca da pertinência e limites do não-musicográfico em musicologia.

Portanto, vejo a questão da seguinte maneira: ao estudarmos a *música* do outro, podemos adotar caminhos variados. Estes caminhos apresentam, igualmente, trajetórias disciplinares. Deste modo, creio ser possível aproximarmos a percepção da alteridade da experiência investigativa e não neutralidade das relações de interpretação entre sincronia e diacronia como abordagem. Isto é, se para o antropólogo fica claro que está lendo e traduzindo a cultura de *outro*, que o historiador que está lendo e interpretando a *cultura* de outro, que o *sociólogo* está lendo e analisando a cultura *de outro*, etc, cabe aos musicólogos reconhecerem que, independente de suas predileções metodológicas e conceituais, estariam lendo, interpretando, inventando, conceituando, categorizando, criando, performando, etc, a cultura de um *outro* por meio de modos e estratégias variadas de saber. Sendo este *outro* presentificado (ou não), integrante (ou não) de um tido passado comum do qual participa de maneira identitária.

Essa perspectiva posiciona uma inquietude, quando partimos para a reflexão dos objetos *não-musicográficos* no fazer musicológico e seus horizontes de possibilidades e restrições. Assumindo a compreensão da *alteridade* inevitável da relação de compreensão das culturas e que estas se manifestam por uma miríade de janelas interpretativas – seja por sincronia ou diacronia – acredito que podemos concluir por um semelhante e amplo set de modos de compreensão sobre música como cultura: cartas, textos, relatos, movimentos, gestualidades, grafias, notícias, gravuras, e suas porcelanas frágeis no luzimento do tempo presente. Todavia, estes textos possuem objetivos comunicativos e de existência diversos entre si. Por exemplo, essas tipologias se manifestam em modalidades diversas, digamos, de um concerto intencionalmente transcrito cujo objetivo é produzir recursos gráficos para performers em uma determinada festividade ou para deleite particular: uma partitura copiada, um item musicográfico.

Escrever uma carta a um amigo relatando a participação e vivência em um concerto é, por base, uma ação diferente do que enviar, na mesma carta, uma cópia da parte cava de violoncelo para que o mesmo amigo estude para um recital particular, como data e convidados pretendidos. Ou, ainda assim, esta mesma carta se tornaria essencialmente diferente se o seu autor enviasse também o registro iconográfico, realizado a partir de um camarote no *Grand-Théâtre de Bourdeaux* e em gravura momentânea com traçados velozes, dos movimentos de um violoncelista ao longo de seu solo entre os compassos cc.87 e cc.123 do segundo movimento deste hipotético concerto. O mesmo se aplica a outros cenários hipotéticos, por exemplo, se na carta também fosse registrado um relato sistematizado da organização espacial da orquestra em questão (NETTL, 2010, 2015), das hierarquias funcionais e exercícios de poder operantes em meio aos músicos, a categorização de seus modelos performáticos (TURINO, 2008), da reavaliação da ação-música (SMALL, 1998) etc. No entanto, estamos abordando, de maneira conjectural, o mesmo evento em

circunstâncias e objetivos diversos: cartas, cópias ou gravuras e seus sistemas representacionais específicos (NAPOLITANO, 2001).

Isso, portanto, sublinha algumas implicações: 1) o que elegemos atualmente como fontes possuíam, em suas fases correntes e anteriores ao acúmulo arquivístico ou tratamento investigativo, objetivos diversos do estatuto documental; e 2) por vezes as mesmas fontes podem se referir a eventos ou estruturas semelhantes, contudo, com intencionalidades díspares, mesmo que consciente ou inconscientemente produzidas. Relativo ao primeiro aspecto, estes objetivos, em meu entendimento, podem se revelar mais ou menos compreensíveis à medida que uma investigação criteriosa, crítica e contextual se desenvolvesse. No entanto, sempre dependentes da primeira fase da equação: a relação com os objetos não é neutra. Em respeito ao segundo aspecto, vamos desenvolver ao longo deste capítulo e deixo a discussão um pouco mais adiante.

Esses objetos erigidos à condição de *fontes*, portanto, constituíam-se no desejo de seus produtores iniciais e, quando acumulados em depósitos de memórias fabricadas, os arquivos e acervos, retém a ideia de objetos passíveis de tratamento histórico. O mesmo, em meu entendimento, se aplica a uma vivência ou sistema mundo escolhido pelo pesquisador e materializado em etnografias analisadas posteriormente em gabinetes departamentais. Existe a possibilidade, sempre válida, de se considerar o evento observado pelo etnógrafo como dotado de significados academicamente constituídos somente pelo próprio etnógrafo.

Neste ponto da questão acredito que podemos concluir pela afirmativa de que os objetos postos à mesa do musicólogo são, essencialmente, objetos somente quando postos à mesa. Anteriormente, poderiam cumprir a função de comunicação entre amigos, de noticiário comercial, de registro contábil, de relato não intencional de

algum evento que, posteriormente, é tido como relevante por outros agentes na cadeia de produção da memória ou do conhecimento. Ampliando a questão: mesmo que intencionalmente formulados como efeméride identitária – por exemplo, registros de eventos que no contemporâneo de sua produção foram concebidos como significativos de algum sentimento de pertença ou identidade – mesmo assim, em minha perspectiva, estes objetos são atribuídos de função documental somente após a sua disposição nas *placas de petri* dos departamentos de universidades.

Em suma, a *alteridade da experiência investigativa* se dá em planos múltiplos e deve ser assumida como premissa. Em primeiro aspecto, devido a já reconhecida não-neutralidade das relações entre observador e observado. Em segundo, devido às modalidades de representação das culturas que o analista/investigador determinou como de seu interesse; podendo estas serem escritas ou não, gestuais ou não, sólidas ou efêmeras como um momento de observação atenta e participativa. Em terceiro, nesse contínuo de práticas inventivas de tradução das culturas expressas em diversos modos, acrescento ainda a perspectiva de que o estatuto de *fonte* para a análise e compreensão é, por vezes, atribuído *a posteriori* pelo mesmo indivíduo que se propõe a compreender uma realidade específica, seja esta passada ou presente. Por fim, acredito que possamos resumir o raciocínio inicial da pergunta pelos limites do não-musicográfico em musicologia da seguinte forma: grafado em linguagem musical ocidental, ou não, aquilo que se estabelece como fonte somente se faz pelo olhar de quem investiga.

Por mais que seja porcelana de raro tratamento, que se desmanche no instante em que se compõe aos olhos do pesquisador, esta cerâmica delicada dos eventos humanos ainda assim é vista por alguém e ela mesma possui um local de produção e expressa em si, por meio de representações, os desejos de um *outro* diferente de quem analisa. Por isso, realizar pesquisa em música a partir do não-musicográfico

implica, ao meu ver, nenhum estranhamento. Essencialmente, por compreender um inventário *post-mortem* com o estatuto de fonte documental equivalente aos objetos dispostos na mesma listagem cartorial, como modinhas e árias lusas²². Por compreender que uma receita de quitute possui a mesma relevância como indício ou sinal que os vasilhames utilizados para seu preparo, ou a fotografia de um jantar de elite local salvaguardada num acervo qualquer. Que o tampo de um rabeção, recaído e decadente numa sala úmida de um acervo de orquestra interiorana em Minas Gerais, dispõe aos olhos de quem o observa os sinais de sua existência como relato de escolhas anteriores, desejos passados e necessidades futuras. Nesse jogo de *totens* de memória, ou de índices de significado, por vezes amortecidos por tantas outras etapas de sua existência como objeto posto como relevante, o pesquisador, ao meu ver, traça todo um caminho específico de entendimentos pessoalizados e fundamentados em suas inquietudes.

Expandido um pouco a reflexão com um exemplo. Imaginemos que um dado musicólogo brasileiro, percorrendo acervos em cidades do interior em décadas recentes, localizasse um calhamaço de folhas entre recortes de jornal e talheres. Ao revirar os restos de uma vida anterior à dele, o musicólogo analisa o calhamaço e se depara com um concerto para oboé datado de 1734 e composto na Bahia. O salto é de surpresa. Aquele *graal* é removido de seu local sem vida e transportado a um centro de triagem e tratamento documental. Higienizado, catalogado, preservado em caixa adequada e trancafiado em cofre climatizado. Aquele concerto de 1734 tem a sua vida preservada. Os anos se passam e o musicólogo, hoje membro da Academia Brasileira de Música e das mais diversas associações nacionais e internacionais, publica seu segundo livro acerca da obra localizada, tecendo as mais

²² Sobre o assunto, consultar: CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. In: VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. **Anais** [...]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.38-84

diversas associações e traçando genealogias de parentesco ou singularidade estilística da obra. Outros colegas, de um departamento vizinho, iniciam a edição contemporânea deste concerto, fundamentados na mais recente diplomática editorial, comercializando os volumes publicados nas melhores livrarias do país em fina edição de colecionador. Mais alguns anos se passam, o concerto ainda se encontra preservado em arquivo, agora digitalizado e disponibilizado on-line para as mais diversas investigações. As gravações com músicos brasileiros e internacionais tornaram-se referência de um *passado musical*. Enfim, o concerto completou sua última tarefa, tornou-se ícone de identidade *post-mortem*.

Pois bem, por mais que conjectural, esta história se assemelha a tantas outras de conhecimento no campo da musicologia no Brasil e, sobre o tal inventado concerto para oboé de 1734, não me estendo mais. No entanto, neste evento criado pela imaginação, alguns objetos ou estratégias foram deixadas de lado para a realização da última tarefa mnemônica estipulada: torna-se identitário, patrimonial, salvaguardado e restaurado à luz das necessidades do contemporâneo. Em primeiro, intencionalmente descrevi um musicólogo que não se preocupou em registrar, como um arqueólogo que se propõe ao mapeamento, a disposição dos objetos adjacentes àquele que foi estabelecido como principal. Ou, quem sabe, como um poeta sujo que se pergunta, ao lembrar de trechos de história vivida, *para onde vão facas e garfos quando se perdem, caindo pelas falhas do assoalho numa São Luís acessada pela memória de exílio*²³.

Isto é, os jornais, os talheres, o local do *achado*, as relações entre este local e a comunidade, os responsáveis pelos objetos, os desejos do observador etc. Digo intencionalmente descrito uma vez que quero salientar que todos os índices

²³ Sobre o assunto, consulte: GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**: poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

contextuais indicam que aquele concerto de 1734, talvez, pouco importava. Que o desejo de memória fabricada se inicia não no documento, mas no observador. Que o aparato departamental e associativo da disciplina musicológica, em suas sociedades e grupos dirigidos, operou com intuito muito antes excludente do que, evidentemente, integrativo.

Ora, o concerto de 1734, neste exemplo, recebeu o estatuto de objeto de memória e de *totem* documental não por si, mas por quem o desejou assim. Diferentemente dos talheres e dos jornais, talvez tidos como de relevância secundária na investigação musicológica; mas, importantes para o poeta sujo. Nesta cena aqui composta, diversos objetos fabricados em diversas temporalidades coabitam um espaço em comum - o do tropeço do musicólogo em sobrevoo - e são fragmentados pelo desejo de investigação do observador. Todavia, poderia perfeitamente esta cena de jornais, talheres e partituras integrarem um momento singular de vida do último detentor dos papéis de 1734. Todo e qualquer avanço nessa direção, mesmo que num exemplo especulativo e que cumpre somente a função argumentativa, se faz impossível. Por qual motivo talheres, jornais e um concerto para oboé? Quais informações o jornal nos indica, como a sua data, seu local de tiragem, seu público alvo de leitores, a temática de suas matérias, a linguagem utilizada, etc.? Os talheres, por sua vez, são de produção local, apresentam desgastes, com sinais de uso intenso ou relativamente recentes e foram fabricados na Alemanha? Enfim, um *sem número* de perguntas poderiam ser dirigidas a estes objetos de maneira a integrar e compreender a interconexão de suas existências com o concerto; e não somente o estilo do concerto, a data, o local de composição, seu autor, seu copista, se há outras cópias e quais são mais fidedignas a uma imagem mental *darwinista* de sua fonte ancestral em comum.

A partir deste exemplo, que obedece somente às regras da retórica, observa-se que as fontes foram escolhidas, os procedimentos pré-definidos e os resultados, por certo, direcionados. Portanto, a soberania do documento musicográfico em processos de pesquisa musicológica pode ser reinterpretada como um alinhamento metodológico em que a primazia dos desejos do musicólogo conduz todo o processo historiográfico e de construção: neste caso hipotético apresentado, o desejo de traduzir um item específico em objeto de memória e ícone de identidade. Portanto, o que proponho é considerar ou validar outras estratégias metodológicas que concedam o estatuto de *fonte* a demais objetos, que reconheçam a pertinência de recursos investigativos múltiplos capazes de ampliar o cenário de inquietudes para a dimensão do contextual e integrativo, e que considerem o maior número possível de indícios para a constituição de uma narrativa historiográfica atenta ao seu fazer igualmente inventivo. Mesmo que, para esta agenda, o fazer investigativo em musicologia deva considerar outros âmbitos da vida humana para além do *objeto-música* como sua carta de soberania acadêmica. Ou, ainda assim, dinamitar o conceito de *música* como algo de natureza tátil ou concebida em limites estreitos *daquilo que produz sons*.

Neste ponto, então, podemos retornar ao marco de partida pelo qual considero música como cultura. Isto implica em informar que os fazeres à volta do que nomeamos de música se revestem de significados móveis, não objetivos, vivos e, evidentemente, passíveis de compreensão. Desse conjunto de ações humanas entendo que a ação de registrar, em meio material e com técnica de grafia, aquilo que se vive ou viveu, é, somente, uma das possíveis maneiras de se representar o ordinário dos dias: como uma carta a um amigo ou uma cópia da parte cava de violoncelo de um concerto. Ou seja, a existência do *musicográfico* como subproduto de ações humanas direcionadas, historicamente localizadas, culturalmente fundamentadas, geograficamente distribuídas e passíveis de compreensão crítica.

Alcançado este ponto do processo argumentativo, no qual a natureza da fonte musicográfica é repensada a partir do reconhecimento de seu estatuto documental fabricado e não inerente, cabe, agora, refletir os limites do não-musicográfico; objetos-fontes igualmente alçado à condição documental por aquele ou aquela que se debruça em inquietude sobre uma dada esfera de realidades passadas. Isto é, da utilização de fontes igualmente alçadas à condição de informação de primeira ordem e que não se organizam ou apresentam-se em modos de representação musicográfica. Por outras palavras, quais seriam as possibilidades e limites do que é tido como *não-musicográfico*?

4.1 Problematização: quando não se tem pauta ou o que pode ser dito pelo silêncio

O estatuto do musicográfico, como objeto primeiro de uma prática musicológica, foi argumentado, na seção anterior, como proveniente não de sua natureza informacional, mas sim do conjunto de desejos à volta daquilo que se nomeou documento musicográfico. No entanto, em determinadas realidades ou contextos de investigação, pode ser que o conjunto de indícios à construção de uma narrativa mais ou menos inventiva e sólida de eventos ou estruturas seja relativamente parco ou reduzido. O objetivo desta seção e suas posteriores é apresentar possíveis soluções e ressaltar possíveis limites da adoção metodológica de conjuntos de fontes com estatuto de documento e que não se valem de sistemas hierárquicos de representação pelo musicográfico.

Para atender satisfatoriamente este objetivo, em sequência na subseção 4.2 *Variantes metodológicas e processos de compreensão musicológica a partir de Minas Gerais ao século XVIII*, apresento três campos de tratamento informacional, com métodos

e procedimentos específicos a depender da tipologia documental e conteúdo informacional, acionados para compreender uma realidade de inquietude investigativa: a música em Minas Gerais ao século XVIII e, em especial, aquela presente nos circuitos tidos como oficiais em Vila Rica. Desse modo, desejo argumentar e justificar a adoção de perspectivas metodológicas sistematizadas, contudo, inventivas ao ponto de traçar percursos procedimentais não convencionais, mas integrativos. Nomeadamente, contemplo nas seções seguintes estratégias de compreensão de práticas musicais em Vila Rica entre 1720 e 1822 em três âmbitos: econômico, socioprofissional e vivencial. A escolha de Vila Rica/Minas Gerais se deu por tal cenário enquadrar-se, *grosso modo*, numa realidade de fontes musicográficas reduzidas e diplomaticamente inventadas ao sabor das editorações modernas. Portanto, lanço a mirada crítica a esse contexto tendo em vista possibilidades metodológicas para além do contexto de utilização de fontes musicográficas.

Entretanto, acredito na pertinência de adentrar o campo das variabilidades metodológicas do não-musicográfico a partir de algumas reflexões iniciais sobre a natureza das tipologias e os fundamentos possíveis que direcionam um olhar integrativo e amplo, sob o aspecto de procedimento em pesquisa em música, tomando como exemplo Minas Gerais ao século XVIII. Nesta seção em específico argumento, me valendo de metáforas e analogias comparativas, a favor da composição de estratégias metodológicas capazes de superar cenários ausentes de fontes musicográficas ou que demanda manobras inventivas e críticas pela própria característica contextual e conjectural dos recursos documentais dispostos em acervos e arquivos. Portanto, tomo por início a argumentação sublinhando o entendimento de que cenários de restrições documentais de natureza musicográfica não implicam embaraços metodológicos. Ao contrário, ao meu ver, lançam ao ambiente investigativo a necessidade de pluralizar e ampliar o entendimento da natureza das tipologias documentais escolhidas e suas possibilidades de tratamento

investigativo. Algo que o campo da História já reconhece e preza como valor disciplinar e acadêmico há certo tempo (BLOCH, 2001; LeGOFF, 1990; THOMPSON, 1978; CERTEAU, 1982).

Ou seja, a primeira e áspera pergunta que surge para aqueles que se movem exclusivamente no terreno de uma disciplina musicológica tradicionalista, num *frame* pelo qual os objetos investigados não são exclusivamente musicográfico, pode aparecer sob as fórmulas: o que fazer quando não se tem música escrita? Como proceder para além do registro gráfico e notacional se a abordagem é diacrônica? Se não podemos traçar etnografias, como entender o outro (*in*)existente no presente dos dias? Esse conjunto de perguntas, felizmente, não se engrandece em monstros temerários ou Leviatãs metodológicos quando observado pelo prisma da não soberania do musicográfico em musicologia do diacrônico. Adotar um percurso metodológico inventivo e que considere, como no exemplo anterior, talheres e jornais, possibilita, àquele que pergunta e investiga, um universo de possibilidades de interpretação e tratamento da informação. Desenvolvendo o argumento com analogias e metáforas: imaginemos os processos de registro fotográfico e eliminemos, teoricamente, toda e qualquer interferência de um agente criativo – algo que a dita neutralidade das relações de análise científica propôs durante certo período do desenvolvimento das disciplinas acadêmicas.

Pois bem, às fotografias *neutras*. Em seu início tecnológico, dependiam de câmaras *escuras* que, por longa exposição à luz, possibilitavam por meio de reações físico-químicas a captura de um dado ponto de vista. Essas câmaras representavam em fidelidade aquilo que miravam. No entanto, a luminosidade do instante percorria somente o caminho de um único orifício aberto à realidade, um único ponto de perspectiva, e tudo aquilo que se fazia ausente desta mirada não era contemplado

no registro, por mais relativamente fidedigno que fosse àquele recorte pormenorizado.

Evidente que o funcionamento das câmeras alterou ao longo de seu percurso como artefato. Mas gostaria de estabelecer uma comparação simples entre registro musicográfico e a mirada direcional de uma *câmara escura*, seu subproduto fotográfico dum instante e o que se nomeia por documento e representação. Creio que dificilmente se tomaria, hoje em dia, a fotografia gerada num instante de vida pelo todo que ela se propõe representar. No entanto, toma-se recorrentemente o registro musicográfico como soberano ao entendimento de práticas, vivências, negociações, relações, eventos, situações, espaços, agentes, linguagens, mentalidades, saberes, enfim, tudo aquilo que reside à volta e se expressa por o que nomeamos de música. Expandindo a metáfora, imaginemos que com essas câmeras caminhássemos por uma cidade populosa, um centro urbano complexo e diversificado cultural, econômica e socialmente. Ao longo do percurso, registraríamos cenas, eventos, momentos de vida que se desenrolaram naquele espaço. Depois de tratada digital ou quimicamente as fotografias revelariam aspectos daquele percurso e daquela cidade imaginada. Numa das fotografias poderíamos lembrar o passeio por entre bancas de frutas e seus vendedores pulmonares oferecendo provas da mais doce manga ou mais tenra maçã.

Analisando atentamente o registro, talvez outros aspectos poderiam saltar aos olhos, como uma mão de criança que sorrateiramente roubava algumas laranjas de uma banca, ou uma senhora que negociava atentamente às suas moedas a compra de um cacho de banana nanica. Por certo, o registro tido fidedigno do evento solidificaria eventos ocorridos num instante *antes* qualquer. No entanto, o que a câmera não conseguiu registrar, ainda assim, participa daquela cena. Por exemplo, por um outro ponto de vista, o mesmo braço da criança que se estendia até a banca e roubava

laranjas poderia indicar, na verdade, o filho do vendedor de frutas a ponto de negociar com seus colegas de 8 anos a venda de duas laranjas pelo preço de uma. Ou, ainda, aquela senhora atenta às suas moedas, na verdade, estava cobrando o aluguel do pensionato ao vendedor de bananas. Ou seja, por este exemplo oriundo da imaginação poética e conjectural, o fidedigno da fotografia se revela limitada pela mirada escolhida.

Se continuássemos nessa metáfora, poderíamos, ainda, deslocar a escala de observação do caminhar da rua para um sobrevoo em mirada aérea. O fato de alterarmos a escala de observação não implica, *grosso modo*, em alterações na totalidade de eventos desenrolados naquela feira e naquele dia conjectural (NOVAES, 2020). No entanto, o sobrevoo poderia indicar outras capacidades interpretativas, como a disposição espacial das bancas de frutas numa ordem que obedecesse à qualidade dos produtos, dos mais frescos aos menos; das relações entre feirantes, sendo os de maior destaque e rede de influência alocados nos melhores pontos comerciais. Poderia, inclusive, visibilizar eventos que, em tese, não se relacionariam diretamente ao contexto da feira de frutas, como negociatas e jogatinas às margens das bancas nos quais homens e mulheres ofereciam seus últimos centavos à sorte dos baralhos ou dados viciados. Enfim, o objetivo da metáfora com a fotografia, com a lente de observação ou com a escala adotada (REVEL, 1998) é disposta aqui como recurso argumentativo capaz de ilustrar a tese de que o documento musicográfico – ou um tipo e variante de registro do vivido – possui limitações de ordem informacional e documental que impõe cenários mais ou menos abrangentes àqueles que exclusivamente os utilizam para compreender realidades.

Num contexto no qual, por motivos de memória e esquecimentos anteriores, itens de natureza musicográfica foram compulsoriamente eliminados, acredito que uma

das estratégias possíveis para compreensão de aspectos deste contexto possa ser traduzida pela adoção de procedimentos que considerem outras tipologias documentais, outras facetas e linguagens de representação possíveis. Correlacionando ao exemplo da feira, caso não houvesse em acervos ou arquivos um conjunto serial e expressivo de fotografias das feiras o pesquisador poderia, perfeitamente, destinar sua inventividade metodológica aos registros escritos como jornais, poemas, contos etc.; às gravações dos pregões de venda dos feirantes, com seus cânticos de comércio; aos mapas populacionais expedidos por órgãos e instituições de gestão ou às determinações legais e reguladoras da ocupação do espaço da feira. Em suma, a ausência de um registro, cuja natureza informacional se vale de conceitos como a suposta *literalidade* de suas representações – e o musicográfico por vezes é interpretado sob a rubrica da veracidade ou intencionalidade informacional – não implica embaraços intransponíveis. A solução, no meu entendimento, encontra-se num tipo de desenvoltura metodológica capaz de superar lacunas.

Por fim, basta mais um aspecto argumentativo. Nestas fotografias hipotéticas o registro é física e quimicamente correlato a um instante vivido e refletido pela luminosidade do presente – por certo, caso não seja manipulado intencionalmente em colagens e sobreposições que adentram o campo da inventividade dos materiais. No processo notacional e gráfico em música, o registro aproxima-se, com maior intensidade, de esquemas simbólico-linguísticos de representação de significados do que da literalidade de um ponto de vista. Basta, para fundamentar esse argumento, lembrar que os sistemas notacionais obedecem a convenções culturalmente fundamentadas e, por esta razão, não se desenvolvem como imutáveis ou totalizantes ao longo do espaço geográfico e na presença de temporalidades diversas. Por exemplo, os sistemas adotados e padronizados na França de Leonin e Perotin se diferem, significativamente, da de Debussy ou Ravel e, ainda assim, são considerados

indistintamente como documentos de mesma categoria tipológica: *musicográfico*. Do mesmo modo, há variabilidades significativas entre a esquemática dos cantos moçárabes ao sul da Espanha ou no Xingú dos Kisêdjê (SEEGGER, 2015); mesmo que o último seja registrado simbolicamente por meio de sinais gráficos convencionalizados para indicar determinados eventos sonoros e gestualidades performáticas e por mais que pareça estranho realizar essa investida.

Desse modo, argumento pela percepção do item musicográfico e do item não-musicográfico em uma dupla jornada. Por um lado, ambos demandam um tipo de inventividade metodológica suficiente para que o analista percorra caminhos procedimentais múltiplos e capazes de atenderem às várias perguntas e problemas lançados aos objetos. Por outro, vale lembrar que, assim como qualquer outro objeto observado, o musicográfico está sujeito a processos interpretativos e de tradução simbólica (WAGNER, 1984, 1986, 2001, 2012) que, de certo modo, os tornam mais indícios de sentido do que, de fato, estruturas completas de registro imutável. Ou seja, se o analista, para compreender de maneira crítica e atenta, deve se valer de um *sem número* de métodos possíveis, o mesmo deve ter em mente que, a despeito desta agenda conceitual e teórica, estará sempre exercitando sua inventividade narrativa e historiográfica: observar, ler, interpretar, traduzir e inventar participam do jogo relacional em questão. E deve ser reconhecido, em meu entendimento.

Portanto, apresento nas quatro subseções seguintes iniciativas múltiplas e tentativas amplas de entendimento de um contexto, sem embargo, rico em vivências e práticas musicais: Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, entre 1720 e 1822. Na primeira subseção, *econômica*, descrevo percursos metodológicos e sugiro processos interpretativos tendo em vista as modalidades de atuação e financiamento da música na sobredita vila mineira do setecentos e oitocentos. Na segunda

subseção, nomeada de *social*, utilizo métodos de mapeamento de vinculações e relações cooperativistas ou clientelistas de sobrevivência profissional como janelas para a percepção das estratégias associativas e comportamentos vinculativos dos oficiais músicos no recorte em questão. Na terceira, por sua vez, é abordado e refletido a temática dos processos de agremiação e de nomeação por qualidade social, vigentes como parâmetro hierárquico-social à época. Por fim, na quarta subseção, cotejo aspecto da cultura material e do convívio como indícios para se compreender o conjunto de atividades e atribuições à volta do ofício de música em Vila Rica e, em conjectura, válidos ao amplo das Minas Gerais à época.

4.2 Variantes metodológicas e processos de compreensão a partir de Minas Gerais ao século XVIII e XIX

Argumentei, nas seções anteriores, a favor da pertinência de tratamento de documentos não-musicográficos como estratégia metodológica inventiva e integradora capaz de superar cenários nos quais a ausência e o tido silêncio das pautas se impõem ao analista. Em primeiro aspecto, questioneei o estatuto do documento musicográfico em sua soberania em estudos musicológicos e, do mesmo modo, sublinhei uma possível interpretação desta soberania enquanto parte de um processo de desenvolvimento da disciplina musicológica. Essencialmente, indicando a persistência de colonialidades de saber quando da delimitação e escolha dos objetos de pesquisa centrados em fontes escritas e cuja esquemática linguística fundamenta-se em sistemas notacionais de origem ocidental e europeia.

Pensar a utilização do musicográfico como meio primeiro de entendimento da maneira pela qual as culturas se manifestam em momentos de performance simbólico-linguística em música, ao meu ver, denota espaços epistemológicos de certo modo encerrados em si. Isto devido, sobretudo, à compreensão de que aquilo

que nomeamos por música, ou como denominei de *performance simbólico-linguística*, se apresenta numa miríade de modos, a depender das escolhas culturalmente delimitadas por grupos e coletivos humanos. Desse modo, limitar-se ao uso de documentos musicográficos incide num estreitamento não muito inteligente das estratégias de conhecimento de algum determinado objeto ou contexto de inquietude.

Um destes contextos que, desde meu início acadêmico e profissional como musicólogo, despertou interesse é o das Minas Gerais ao século XVIII. De certo, um espaço recorrentemente contemplado em monografias musicológicas e demais modalidades de comunicação acadêmicas que, no entanto, apresenta-se sugestivo por uma questão primordial: a notoriedade da ausência de fontes diretas do setecentos que se sustentam na materialidade do musicográfico. Uma das soluções, apresentadas ao longo do século XX pela musicologia brasileira, foi a de rigorosa e inventivamente – contudo desatenta a estes dois aspectos – recriar em poesia notacional uma imagem idealizada e tida como originária, fundacional, *sui generis*, específica ou local. Inventando historiograficamente (RICOEUR, 2010) uma certa *brand* histórico-cultural denominada Minas Gerais ao século XVIII.

Ao meu ver, este movimento de invenção de territórios e identidades não foi exclusivo ao campo da musicologia. Para existir Minas Gerais no século XVIII, como objeto a ser questionado em suas temporalidades, foi preciso inicialmente inventar Minas Gerais como uma grande chave-conceito de identidade local. Processo que se constituiu nas iniciativas de historiadores e musicólogos de diversas preferências e entendimento sobre o território das Minas Gerais ao setecentos e oitocentos; cada qual em seus campos de predileção teórico-metodológica. Por exemplo, na

utilização temporal do *tempo* setecentista como sendo iluminista *quasi-liberté*²⁴, barroco²⁵, indistintamente violento²⁶, escravista²⁷, mulatamente musical²⁸, das famílias e das mulheres²⁹, administrativamente fracionado ou adaptativo³⁰, dos sertões de mando paralelo³¹, do caipira das violas de Queluz³², dos bens reconhecidos pela Inspetoria Estadual de Monumentos de Minas Gerais e seguidas pelas ações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais³³.

²⁴ FURTADO, Junia Ferreira. **Homens de negócios**: a interiorização da metrópole e o comércio das minas setecentistas. São Paulo: Hucitec, 2006; SOUZA, Laura de Mello e. **Norma e conflito**: aspectos da História de Minas no século XVIII. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999; FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope**: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. Companhia das Letras, 2002

²⁵ BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. **O sentido social da Música em Minas Colonial**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

²⁶ SILVEIRA, Marco Antônio. **O universo do indistinto**: Estado e sociedade nas Minas setecentistas (1735-1808), São Paulo: Hucitec, 1997; ANASTASIA, Carla. **Vassallos rebeldes**: violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII. Belo Horizonte: C/Artes, 2ed., 2012.

²⁷ LIBBY, Douglas Cole. **Transformação e Trabalho em uma economia escravista**: Minas Gerais no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1988; PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

²⁸ LANGE, Francisco Curt. **História da Música nas Irmandades de Vila Rica**. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Vol.1. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979; REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989; CAMPOS, Aldalgisa Arantes (Org.). **Capela de São José dos homens Pardos em Ouro Preto**: história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015

²⁹ RAMOS, Donald. **A social history of Ouro Preto**: stress of dynamic urbanization in colonial Brazil. 1972.466f. Tese (Doutorado). Univesity of Florida, 1972; DA COSTA, Iraci del Nero. A estrutura familiar e domiciliária em Vila Rica no alvorecer do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 19, p. 17-34, 1977

³⁰ ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. **Ricos e pobres em Minas Gerais**: produção e hierarquização social no mundo colonial, 1750-1822. Belo Horizonte, Arqumentum, 2010; CARRARA, Angelo Alves. **Minas e currais**. Produção rural e mercado interno de Minas Gerais, 1674-1807. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2007; MENESES, José Newton Coelho. **Artes fabris e ofícios banais**: o controle dos ofícios mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013; VILLALTA, Luiz Carlos. **O Brasil e a crise do Antigo Regime português (1788-1822)**. Editora FGV, 2016

³¹ SILVA, Célia Nonata da. **Territórios de mando**: banditismo em Minas Gerais, século XVIII. Crisálida, 2007

³² CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Projeto Três Américas, 2000

³³ ALCÂNTARA, Carolina Paulino. A solidão dos mineiros: mineiridade, patrimônio cultural e os processos de hierarquização de pessoas e lugares em Minas Gerais ao longo do século XX. **Cadernos de História**, v. 21, n. 34, p. 165-165, 2020

Este movimento, que se dá num campo de batalha no qual memória e esquecimento dançam, ainda se faz presente na contemporaneidade do século XXI. Como exemplo, a Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (SECULT-MG), no ano de 2022, lançou com pompa modesta no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, o *Ano da Mineiridade* no contexto do 2º Encontro de Gestores Municipais de Cultura e Turismo e Circuito Turístico de Minas Gerais em março de 2022³⁴. Integrante dessa agenda político-cultural e, evidentemente identitária, a SECULT-MG³⁵ apresentou um conjunto de iniciativa específicas de exaltação do sentimento, por sinal não muito inovativo³⁶, de *mineiridade*: óperas, exposições, políticas públicas direcionadas e, inclusive, uma marca de camisas com estampas de dizeres ao feitio de '*Cê é fi de quem?*' ou '*Mineiridade*' etc.

Evidentemente a questão das identidades e territórios fabricados não se direciona a uma negação ou distanciamento deste processo, uma vez que entendo identidades e territórios como igualmente inventados sobretudo em música (ARCANJO, 2011).

³⁴ Tive a oportunidade de participar dos dois dias de evento como integrante de um projeto desenvolvido para a Instância de Governança Regional (IGR) Grutas e Mar de Minas e contemplado pelo Edital Reviva Turismo. O Grutas e Mar de Minas representa um circuito turístico que abarcava, pelo menos no ano de 2022, doze municípios do centro-oeste mineiro e contava com uma população local acima dos 3 milhões de habitantes. Devido à oportunidade de pensar estrategicamente a constituição de fatores identitários da região, assessoriei a interpretação dos dados coletados no mapeamento de campo. Um dos fatores que merece destaque, aqui nesta nota, é a análise de certo modo superficial que se aplicou inicialmente à informação recolhida nas secretarias e assessorias de cultura e turismo dos municípios. Especificamente, de dados acerca dos processos de fundação de povoado por Ignácio Correia Pamplona. Fato que dialoga, diretamente, com a criação do memorial do Quilombo do Ambrósio no município de Cristais (MG). O reconhecimento da trajetória de ações de violência e eliminação sistemática de povos originários e de agentes de resistência quilombola perpetrados por Pamplona no universo setecentista deveria, ao meu ver, ser destacado no projeto. Ou seja, demarcando o local de Pamplona como um agente de eliminação e não marco fundacional de alguns municípios locais. Esse jogo, ao meu ver, é fundamental quando se pensa estrategicamente iniciativas de constituição de identidades locais e definidora de aspectos coletivos.

³⁵ Reorganizada em pasta conjunta dos setores de desenvolvimento e economia do turismo e da cultura na gestão do governo de Minas Gerais a partir de 2018; o que implicou numa reestruturação na arquitetura de cargos deliberativos e de representação temático-política em Secretário(a), Secretário(a) Adjunto(a) e Subsecretários setoriais e demais superintendências e diretorias

³⁶ Sobre o assunto, consultar: REIS, Liana Maria. *Mineiridade: identidade regional e ideologia. Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.9, n.11, 2007, pp.89-97

Durante certo tempo de minha atividade profissional como músico concertista, produzi edições e executei orquestrações com base em poéticas-identitárias de *mineiridade* fundamentadas nestes conceitos-chave *Minas Gerais*³⁷. Portanto, o ponto de partida aqui anunciado não se limita a reconhecer que *discursos são fabricados*, mas sim quais e como estes processos se manifestam. Especificamente no campo da pesquisa em música pelo diacrônio, o território de Minas Gerais ao século XVIII se compõe de inúmeros indexadores conceituais: músicos mulatos (LANGE, 1967, 1979, 1983,) ou pardos (LEONI, 2007), barroco *sui generis* (BRANDÃO, 1993), mestres da retórica (SOARES, 2017), edições espetaculares (FIGUEIREDO, 2017, 2020), escolas de composição (REZENDE, 1989) dentre outros que se adicionam aos campos mencionados em parágrafos anteriores.

Deste modo, esta seção e as subseções que a procedem se destinam a demonstrar processos metodológicos e direcionamentos interpretativos deste território denominado Minas Gerais ao século XVIII, valendo-se de inquietudes de pesquisa musicológica que se desenrolam sobre *espaços documentais não-musicográficos*. Como enunciado anteriormente - acerca do estatuto do documento musicográfico, de sua fabricação como fonte de pesquisa em musicologia e que tais agendas denunciam historicidades e intencionalidades político-culturais específicas - cabe agora demonstrar possibilidades e limitações da utilização de documentações

³⁷ Inclusive, em 2016, armado com uma patota de estudantes que se auto-intitulavam orquestra, tive a oportunidade de executar um arranjo por mim realizado (para cordas, madeiras, contratenor e tenor) da *Moda do Londu* composta por Joze de Mesquita e publicado no *Jornal de Modinhas* em seu número 21 de 1793, em Lisboa (BNP: MPP 46//21A). O local de apresentação foi a Embaixada Brasileira em Roma, na belíssima Piazza Navona num palacete de proporções episcopais, e a invenção de uma Minas Gerais igualmente barroca foi realizada no melhor modelo diplomático ao feitio do Barão do Rio Branco. Ou seja, a fabricação de conceitos e a indexação de seus valores base por meio de ações dirigidas, planejadas e conscientes. O mesmo arranjo, alguns meses após o retorno ao Brasil, foi executado na Academia Mineira de Letra, em Belo Horizonte, confirmando, de certo modo, a construção de uma *narrativa* sobre Minas Gerais. Não me envergonho de ter empregado meus conhecimentos musicológicos à época na definição de uma ideia barroca de Minas, uma vez que navega num certo fluxo inconsciente de ufanismos e bairrismos identitários. No entanto, vale aqui ressaltar o distanciamento que apresento, atualmente, destas atividades.

variadas em tipologias e naturezas. Processo que, sem embargo, igualmente se sustenta num direcionamento interpretativo e se assenta em largos processos político-culturais em jogo no momento de sua produção – relembrando a primeira constante da equação interpretativa: as relações de observação não se desenvolvem em terrenos de neutralidade, independentes da transversalidade temporal da diacronia ou da proximidade de leitura sincrônica.

A documentação arrolada (e analisada sob prismas e lentes de inquietude diversas) foi identificada em acervos e arquivos brasileiros e portugueses em procedimento metodológico inicial de levantamento, tendo, sobretudo, como *locus* de maior intensidade o Arquivo Público Mineiro. As chaves de pesquisa utilizadas foram aplicadas de maneira que a documentação possibilitasse um processo de categorização documental respeitosa ao conteúdo informacional presente em cada materialidade. Isto é, em chaves inicialmente amplas, como *música, festas, missas* etc. associadas às datas cronologicamente definidas entre 1700 avante. Neste aspecto, com posterior refinamento a partir dos dados arrolados, foi possível delimitar um universo documental com uma multiplicidade de possibilidades metodológicas.

Deste modo, para aqueles documentos que apresentavam listagem nominativas, por exemplo os autos de arrematação, adotei um percurso procedimental de mapeamento de vinculações e redes³⁸. Já para outros que demonstravam gastos, despesas e receitas do Senado da Câmara, tratei de maneira contábil em análise de perfil financeiro com objetivo de identificar as variantes de financiamento e interesse camarário na prática de exaltação dos poderes locais e régio por meio da

³⁸ Sobre o assunto em detalhe, consultar: NOVAES, Felipe. **Entre Santos e mosquetões**: arremates de música em Vila Rica (1775- 1812). Belo Horizonte, 2019, 258f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019a.

performance musical em eventos oficiais. Já para os documentos que demonstravam variabilidades nos processos de designação por qualidade social atribuída ou auto-declarada, procedi de maneira a identificar possíveis critérios móveis e interpessoais nos possíveis processos de entendimento de *si* e do *outro* com categorias e conceitos sócio-ordenadores válidos e compartilhados à época do recorte. Do mesmo modo, empreguei também processos interpretativos mais amplos, considerando um conjunto de fontes em perspectiva associada à Capitania de Minas Gerais, a América e Portugal e suas instituições associativas em música. Deste modo, constitui uma agenda de leituras que se distancia intencionalmente de interpretações *top-to-bottom* - emprego de abstrações teóricas indistintas em contextos por vezes nítidos em suas especificidades - no emprego de categorias de análise sócio-histórica. Por fim, estes mesmos dados possibilitaram direcionar a questionamentos acerca da cultura material, dos objetos de trabalho, dos saberes de ofícios à volta das práticas de músico ou musicista em Minas Gerais ao século XVIII, especificamente em Vila Rica.

4.2.1 Financiamento: documentação financeira e contábil

Com o objetivo de identificar nominalmente indivíduos, cuja atuação e desenvoltura sócio-profissional no ofício de músico possibilitaram a presença recorrente em festividades publicamente promovidas, recorri ao levantamento de documentação cartorial que expressasse, direta ou indiretamente, a participação de um ou mais músicos no contexto das festas oficialmente financiadas pela municipalidade. O intuito desse movimento metodológico é o de, a partir de uma tipologia documental não musicográfica, observar dinâmicas de vivência e comportamento profissional no ofício de músico sob um viés econômico.

A partir deste objetivo basilar, iniciei um processo de coleta e análise serial dos valores e modalidades de financiamento acionadas em Vila Rica entre 1720 e 1822. Especificamente: quais instrumentos de administração local eram acionados com intuito de delimitar os responsáveis pelas festividades, qual o desenho burocrático e normativo acionado, quais variações tanto no modo como nos valores destinados, qual a relação entre receitas-despesas anuais e valores destinados ao financiamento da música para as festas do Senado da Câmara³⁹, quais festas eram financiadas e se havia alteração em seu no calendário, no orago ou temática da festividade, quais eram ordinárias e recorrentes e quais eram extraordinárias e pontuais? Tendo em vista este horizonte de inquietudes de pesquisa, por uma mirada econômica dos âmbitos financeiro e contábil, realizei o mapeamento dos montantes despendidos pelo Senado da Câmara de Vila Rica com intuito de compreender as dinâmicas de promoção da música para as festividades oficiais da vila e de qual maneira e por qual instrumento esse sistema de interesses operacionalizou ao longo do século XVIII. Vale ressaltar que este objetivo e seu desenho procedimental dialoga com metodologias mais próximas ao campo da História Econômica sem que, entretanto, se comprometa com os rigores das análises específicas e próprias ao campo.

Para estes estudos e cenários de pesquisa outros acadêmicos e intelectuais da América Portuguesa e, em especial da Capitania de Minas Gerais, dispõem de maior desenvoltura e habilidade e se apresentam como pontos de referência interpretativa.

³⁹ A opção pelo âmbito administrativo local se fundamenta numa dupla jornada conceitual. Em primeiro aspecto, o reconhecimento de uma certa saturação na produção musicológica brasileira, que versa sobre um entendimento largo do que seria a América Portuguesa sob o signo colonial, na identificação, análise e abstração teórica de modelos compositivos e sistemas semióticos-musicais a partir de uma música sacra indistintamente composta para o ambiente leigo-devocional ou não. Neste aspecto, a opção pela escolha metodológica dos papéis oficiais do Senado da Câmara apresenta-se como recurso de distanciamento deste local de produção e reflexão musicológica. Em segundo aspecto, como já afirmado em outras publicações, pelo meu total desinteresse pela ritualística romana e seus desdobramentos litúrgicos, a despeito de mandatária nas mentalidades e vivência das Minas Gerais ao século XVIII e em Vila Rica. Isto se dá por uma opção e direcionamento de autoria e liberdade acadêmica em determinar, ou não, uma esfera de inquietude.

Nomeadamente, Ângelo Carrara (2007) e Carla Almeida (2010), assim como outros que desenharam uma arquitetura historiográfica sólida, como Sérgio Buarque de Holanda (1972) e Fernando Novais (2011). Desse modo, vale frisar que todo o arcabouço metodológico e teórico acionado nesta seção tem por fundamento compreender uma realidade por meio da lente musicológica e não por aquele presente nos departamentos das ciências econômicas ou contábeis. Desse modo, de antemão, indico as limitações e inventividades de um musicólogo no campo da economia para compreender relações de trabalho, arquiteturas financeiras e desempenho contábil em Vila Rica entre 1720 e 1822 com desejos de ampliar as possibilidades de tratamento documental e diálogo da musicologia com outros campos do saber acadêmico.

Em paralelo, indico que em trabalhos anteriores e consecutivos de mapeamento e identificação de dados relativos ao financiamento da música em Vila Rica, publicados em modalidades diversas e em eventos nacionais e internacionais, descrevi possíveis interpretações sobre tais modalidades dialogando com vertentes historiográficas da musicologia brasileira que se debruçaram com igual atenção, mas com ferramental diverso, sobre a questão do financiamento e administração da música no contexto da América Portuguesa (LANGE, 1967; DUPRAT, 1995; MACHADO NETO, 2008). No entanto, em minhas publicações e reflexões anteriormente compartilhadas com o meio musicológico brasileiro, adotei um recorte que divisava os anos de 1775 a 1812. Nesta seção, apresento os dados relativos a um recorte ampliado temporalmente e com tipologias documentais para além dos autos de arrematação e solicitações de pagamento, anteriormente abordados (NOVAES, 2019a, 2019b). Portanto, adotando um espaço temporal de 102 anos, entre 1720 e 1822, localizei em instituições estaduais e federais brasileiras ao total 169 registros de financiamento da música em Vila Rica. Alguns destes registros se justapunham em anos semelhantes, indicando a presença de mais de um evento celebrado na sobredita vila e sede do governo da

capitania. O definidor do recorte temporal se deu pela existência ou inexistência de indicadores documentais.

Por exemplo, a despeito do recorte de investigação temporal iniciar-se no início do século XVIII somente a partir de 1720 foi possível sublinhar um *corpus* documental relativamente coeso e consecutivo capaz de delimitar práticas e costumes locais de financiamento da música e arquitetura econômica subsequente. Um dos possíveis argumentos à ausência de conteúdo informacional serial para as primeiras décadas do século XVIII em Vila Rica deve-se, ao meu ver, ao próprio processo de institucionalização e presença de esferas administrativas do sistema de poderes português na Capitania de Minas Gerais.

O ponto nevrálgico de discussões acerca do desenvolvimento do aparato institucional de controle administrativo, jurídico e fiscal na Capitania das Minas Gerais ao longo da primeira metade do século XVIII – e sua consequente na orquestração dos poderes de mando e ordenação social – toma terreno em balizas historiográficas divergentes. Anastasia (2005, 2012) defende que, após a década 1730 o desenho institucional do sistema de controle metropolitano torna-se mais claro nas Minas, mas para Laura de Mello e Souza (1983), somente após a contenção dos motins do sertão do São Francisco, em 1736, é que se pôde traçar um instrumento normativo mais presente. Noutra vertente, Donald Ramos (1972) assumia as resoluções do levante de Vila Rica em 1720 à delimitação, instalação e funcionamento dos poderes do Estado monárquico luso sobre os potentados locais. (NOVAES, 2019a, p.46)

Desse modo, a partir da localização dos indivíduos que se apresentavam como responsáveis pela ordenação e execução das festividades da vila, avancei à próxima etapa procedimental e metodológica estipulada. Nomeadamente, à análise dos dados seriais e cotejo das informações com intuito de verificar recorrências, intermitências, flutuação de valores despendidos, modalidade ou instrumentação burocrática de financiamento, dentre outros âmbitos de inquietude que a documentação apresentava à mirada musicológica desenvolvida.

Tabela 7 - Indicação de ano, cota e músico responsável: Vila Rica (1720-1822)

Ano	Cota	Responsável
1720	CMOP - 12 [f.2r]	Bernardo Antônio
1722	CMOP - 12 [f.10r]	Bernardo Antônio
1725	CMOP - 21 [f.3v]	Antônio de Souza Lobo
1726	CMOP - 21 [f.4v]	Antônio de Souza Lobo
1727	CMOP - 21 [f.30r]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 21 [f.31v]	Antônio de Souza Lobo
1728	CMOP - 21 [f.39v]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 21 [f.41r]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 21 [f.41v]	[Antônio Alves?] Nogueira
1729	CMOP - 21 [f.50v]	Antônio Alves Nogueira
1734	CMOP - 34 [f.5v]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 34 [f.5v]	Antônio de Souza Lobo
1735	CMOP - 34 [f.11r]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 34 [f.13v]	Antônio de Souza Lobo
1736	CMOP - 34 [f.20v]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 34 [f.23r]	Antônio de Souza Lobo
1737	CMOP - 34 [f.26v]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 34 [f.28v]	Antônio de Souza Lobo
1738	CMOP - 34 [f.33v]	Antônio de Souza Lobo
1739	CMOP - 34 [f.42r]	Antônio de Souza Lobo
1740	CMOP - 34 [f.49v]	Antônio de Souza Lobo
1741	CMOP - 34 [f.61v]	Antônio do Carmo
1742	CMOP - 34 [f.78v]	Antônio de Souza Lobo
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.07	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 34 [f.80v]	Antônio de Souza Lobo
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.09	Antônio de Souza Lobo
1743	CMOP - 51 [f.9r]	Antônio do Carmo
	CC - CX.54 - 30426	Antônio do Carmo
1744	CMOP - 51 [f.16v]	Antônio de Souza Lobo
	CC - CX. 120 - 20857	Antônio de Souza Lobo
1745	CMOP - 51 [f.38r]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP CX.16 DOC.79	Antônio de Souza Lobo
1746	CMOP - 51 [f.56r]	Antônio de Souza Lobo
	CMOP - 51 [f.59v]	Antônio de Souza Lobo
	UFMG - ACL: BRUFMGBUCL9.2.16.08	Antônio de Souza Lobo
1747	CMOP - 51 [f.70v]	Antônio do Carmo
1748	CMOP - 51 [f.92v]	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.21 DOC.19 / CMOP - 51 [f.94v]	João Barbosa Gomes
1749	CMOP CX.22 DOC.46 / CMOP - 51 [f.114v]	Padre Antônio de Souza [Lobo]
	CMOP CX.22 DOC.44 / CMOP - 51 [f.114r]	Padre Antônio de Souza Lobo
1750	CMOP - 51 [f.132v]	Antônio de Souza Lobo

1751	CMOP CX.24 DOC.42 / CMOP - 51 [f.154r]	Francisco Mexia
	CMOP CX.25 DOC.11 / CMOP - 51 [f.156v]	Francisco Mexia
	CMOP - 51 [f.157v]	Francisco Mexia
1752	CMOP - 51 [f.179v]	Não nominal
	CMOP CX.28 DOC.08 / CMOP - 51 [f.177r]	João Barbosa Gomes
	CMOP - 51 [f.198v]	João Barbosa Gomes
1753	CMOP - 51 [f.198v]	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.29 DOC. 05	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.30 DOC.13	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.31 DOC.16	João Barbosa Gomes
1754	CMOP CX.31 DOC.58 / CMOP - 51 [f.230v]	João Barbosa Gomes
1755	CMOP CX.32 DOC.78 / CMOP - 51 [f.258v]	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.32 DOC.03 / CMOP - 51 [f.254r]	João Barbosa Gomes
1756	CMOP CX.33 DOC. 02	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.33 DOC.06 / CMOP - 51 [f.279v]	João Barbosa Gomes
	CMOP - 51 [f.318v]	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.33 DOC.03	Diogo José da Silva Saldanha
1757	CMOP - 69 [f.2r-2v] / CMOP - 51 [f.321v]	José Barbosa Gomes
	CMOP - 69 [f.16r-16v]	João Barbosa Gomes
	CC - CX.52 - 30390	Francisco Mexia
1758	CMOP CX.35 DOC.70	João Barbosa Gomes
	CMOP CX.35 DOC.89 / CMOP - 69 [f.95r-95v]	João Barbosa Gomes
1759	CMOP - 60 [f.161v]	Antônio [de Andrade] Freire
	CMOP - 69 [ff.189v;190v]	Antônio de Andrade Freire
1760	CMOP - 69 [f296v]	Manuel Ferreira Carmo
	CMOP - 69 [ff.181r-182v]	Estevão Gomes
1761	CMOP - 69 [f.250v]	Antônio de Meirelles Rabelo
1762	CMOP - 70 [ff.129r-130r]	Felipe Nunes
1763	CMOP - 70 [ff.156r-156v]	Antônio de Andrade Freire
	CMOP - 70 [ff.160r-161v]	Felipe Nunes
1764	CMOP CX.37 DOC.13	Felipe Nunes
	CMOP - 70 [ff.190v-192r]	Felipe Nunes
	CMOP CX.37 DOC.12	Felipe Nunes
	CMOP - 70 [ff.197r-198r]	José Teodoro [Gonçalves de Melo?]
	CMOP CX.37 DOC.58	Procurador da Câmara
	CMOP CX; 37 DOC.62	Ouvidor da Câmara
1765	CMOP - 70 [ff.209v-210v]	Francisco João Xavier do Amaral
	CC - CX.57 - 30490	Manuel Gonçalves Barbosa
1766	CMOP - 70 [ff.219v-220v]	Julião Rodrigues da Cruz [sic?]
	CC - CX.86 - 20239 / CMOP - 70 [ff.219v-220v]	Julião Pereira Machado
1767	CMOP - 70 [ff.239r-240r]	Thome Vieira da Trindade
	CMOP CX.38 DOC.38	Caetano Rodrigues da Silva
1768	CMOP - 70 [ff.248v-250r]	Julião Pereira Machado

	CMOP CX.39 DOC.22	Julião Pereira Machado
	CMOP CX.40 DOC.24	Julião Pereira Machado
1769	CMOP CX.41 DOC. 34	Julião Pereira Machado
	CMOP CX.42 DOC. 56	Julião Pereira Machado
	CMOP - 89 [f.12r]	Julião Pereira Machado
1770	CMOP CX.44 DOC.37	José Teodoro Gonçalves de Melo
1771	CMOP - 94 [f.19]	Julião Pereira Machado
	CC - CX.29 - 10597 / CMOP - 95 [ff.6r-6v]	Julião Pereira Machado
	CC - CX.30 - 10609	Julião Pereira Machado
1772	CMOP - 95 [ff.15r-15v]	José Teodoro [Gonçalves de Melo?]
1773	CMOP CX.46 DOC.26	José Teodoro [Gonçalves de Melo?]
1774	CMOP CX. 48 DOC. 66	José Teodoro Gonçalves de Melo
1775	CMOP CX. 49 DOC. 79 / CMOP - 95 [ff. 41v, 42, 42v.]	Manoel Lopes da Rocha
1776	CMOP CX. 50 DOC. 62	Manoel Lopes da Rocha
1777	CC - CX. 71 - 30777	Ponciano Jose Lopes
	CMOP - 95 [ff.82v, 83]	Manoel de Magalhães e Farias
1778	CMOP - 95 [ff.94, 94v, 95.]	Thome Vieira da Andrades
1779	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.12	Ignacio Parreiras
	CMOP - 95 [ff.121v, 122, 122v,123]	Ignacio Parreiras
1780	CMOP CX. 55 DOC. 06 / CMOP - 95 [ff.136, 136v., 140]	Ignacio Parreiras
	CMOP CX. 55 DOC. 22	Ignacio Parreiras
	CC - CX. 120 - 20843	Atanásio Ribeiro da Costa
1781	CMOP CX. 56 DOC. 26 / CMOP - 95 [ff.151, 151v, 155, 155v.]	Caetano Rodrigues da Silva
1782	CC - CX.64 - 30628	Antônio Freire dos Santos
	CMOP CX. 57 DOC. 33 / CMOP - 95 [ff.173, 173v, 174,174v.]	Caetano Rodrigues da Silva
1783	CMOP CX. 58 DOC. 48 / CMOP - 95 [ff.188, 188v, 190, 190v]	Antônio Freire dos Santos
	CMOP CX. 58 DOC. 20 / CMOP - 95 [196v, 197, 197v, 198]	Marcos Coelho Neto
1784	CMOP - 95 [ff.218v, 219, 219v, 220]	Marcos Coelho Neto
1785	CMOP - 95 [ff.238, 238v, 236]	Miguel Dionízio Vale
1786	CC - CX. 64 - 30628 / CMOP - 95 [ff.252v, 253, 256, 256v.]	Ignacio Parreiras
	CMOP - 95 [ff.259v, 260, 260v, 261]	Antônio Freire dos Santos
1787	CC - CX. 93 - 20333 / CMOP - 133 [f.1r a f.4r]	Antônio Freire dos Santos
	CC - CX. 4 - 10098 / CMOP - 95 [ff.265v, 266]	Francisco Furtado da Silveira
1788	CMOP - 133 [f.8v a f.9v] / (LANGE; CHASE, 1968, p.97)	Francisco Furtado da Silveira
1789	CC - CX.71 - 30777	Ponciano Jose Lopes
	CC - CX. 56 - 30471 / CMOP - 133 [f.v a f.v]	Ignacio Parreiras
1790	CC - CX. 86 - 20243 / CMOP - 133 [f.20v a 51v]	Miguel Dionízio Vale
1791	CMOP - 133 [f.26v a 27r] / (LANGE; CHASE, 1968, p.99)	Marcos Coelho Neto
1792	CC - CX. 57 - 30485 / CMOP - 133 [f.43r a 44r]	Miguel Dionízio Vale
	CMOP - 133 [f.49v a 51r]	Manoel Pereira de Oliveira
1793	CMOP - 133 [f.59r a 60v.]	Francisco Romão de Santa Rosa
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.03	Miguel Dionizio Vale
	CC - CX. 99 - 20451	Domingos José Fernandes

1794	CC - Cx.33 - 30005	Antônio Freire dos Santos
	CC - CX. 35 - 30046 / CMOP - 133 [f.72r a f.73r]	Miguel Dionízio Vale
1795	CMOP CX. 67 DOC. 40 / CMOP - 133 [f.83r a 84r]	Miguel Dionízio Vale
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.04	Miguel Dionizio Vale
	CMOP CX. 67 DOC. 65 / CMOP - 133 [f.88r a f.89r]	Florêncio José Ferreira
1796	UFMG - ACL: BRUFMGBUCL9.2.16.05	Miguel Dionizio Vale
	(LANGE; CHASE, 1968, p.103)	Miguel Dionízio Valle
1797	CC - CX. 86 - 20242	Antônio Freire dos Santos
1798	CMOP CX. 70 DOC. 32	Domingos José Fernandes
1799	CC - CX. 139 - 21221	Miguel Dionízio Valle
1800	CMOP CX. 72 DOC. 52	José Joaquim Emerico
	CMOP CX. 73 DOC. 06	Caetano Rodrigues da Silva
1801	UFMG: ACL- BRUFMGBUCL9.2.16.06	Joaquim José do Amaral
1802	CMOP CX. 75 DOC. 97	Domingos Jose Fernandes
1803	CC - Cx.60 - 30558 / CMOP - 133 [f.6r]	Domingos Jose Fernandes
	CC - Cx.139 - 21231	Joaquim José do Amaral
	CC - Cx.139 - 21230 / CMOP - 133 [f.4v]	Domingos José Fernandes
1804	CMOP CX. 77 DOC. 95	Domingos José Fernandes
1805	CMOP CX.78 DOC. 74 [f.2r] / CMOP - 133 [f.14v]	Domingos José Fernandes
	CMOP CX.78 DOC. 74 [f.3r] / CMOP - 133 [f.25r]	Domingos Jose Fernandes
	CC - CX.133 - 21107	Domingos Jose Fernandes
	CC - CX.26 - 10534	Domingos Jose Fernandes
1806	CMOP CX. 79 DOC. 54 / CMOP - 133 [f.26v]	Domingos Jose Fernandes
1807	CMOP - 133 [f.36v]	Domingos Jose Fernandes
	CC - CX.71 - 30763	Domingos Jose Fernandes
	CMOP - 133 [f.41r]	Francisco Camello de Mendonca
1808	CC - Cx.137 - 21187 / CMOP - 133 [f.47v]	Domingos Jose Fernandes
	CMOP - 133 [f.48v]	Domingos Jose Fernandes
1809	CMOP - 133 [f.57v]	Miguel Dionízio Vale
	CC - CX.159 - 21640	Miguel Dionízio Vale
1810	CC - CX.58 - 30511	Gabriel Castro Lobo
	CC - Cx.138 - 21215	Miguel Dionízio Vale
1811	CC - CX. 138 - 21215 / CMOP - 133 [f.59v]	Miguel Dionízio Vale
	CC - CX.159 - 21642	Miguel Dionízio Vale
	CC - CX.140 - 21251	Miguel Dionízio Vale
1812	CMOP - 133 [f.62r]	Miguel Dionizio Vale
1813	CC - CX.130 - 21051	Miguel Dionizio Vale
1816	CC - CX.141 - 21272	Antônio Angelo da Costa e Melo
1817	CC - CX.72 - 30795	Manuel da Assunção Cruz
1819	CMOP CX.84 DOC.33	João José de Araújo
1821	CC - CX.133 - 21103	João José de Araújo
1822	CC - CX.134 - 21133	Senado da Câmara

Fonte: elaborado pelo autor

A partir da análise da recorrência ou alteração do responsável pela organização e execução da música para as festividades oficiais da vila, identifiquei o que inicialmente indicava momentos de monopólio e aparente competitividade entre os atores acionados. Em publicações anteriores, refleti sobre a natureza destes processos de agremiação e operacionalidade do campo profissional em música na sobredita vila (NOVAES, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2021, 2022a, 2022b; NOVAES, RCOHA, 2023). Todavia, nestas indicadas publicações, como comentado anteriormente, me limitei a recortes pormenorizados ou com ênfase ao final do século XVIII, especificamente entre 1775 e 1812. Neste momento, com o objetivo de compreender os vetores de interesse associativo na transição do sistema de acórdão em sessão da câmara para a utilização do arremate em praça pública, recorri a processos metodológicos de mapeamento e identificação da implementação do arremate na sobredita vila e, em paralelo, estabelecendo perguntas adicionais: qual seria o primeiro registro documentado de atividade musical financiado em Vila Rica pelo Senado da Câmara? Quais as modalidades e instrumentos de gestão local camarária eram acionados? Haveria algum fator coletivo (e seria possível identificá-lo) de diálogo entre oficiais músicos e oficiais da Câmara na delimitação dos processos de escolha e financiamento?

Desse modo, a partir do levantamento serial com espaço de mais um século, foi possível estabelecer um desenho ou perfil geral das práticas de financiamento em música pelo Senado da Câmara, tendo em vista o modelo de administração utilizado pela municipalidade e seu desenho econômico-financeiro. Portanto, entre 1720 e 1724 os registros demonstram-se essencialmente descontínuos, impossibilitando uma abstração geral satisfatória e que direcionasse ao entendimento de quais agentes e quais modalidades de financiamento da música eram acionadas pelo poder municipal. Indicando, para este período, traços operacionais relativos ao

sistema de outorga direta por ação da Câmara a um indivíduo por nome Bernardo Antônio nos anos de 1720 e 1722. Entende-se esse período de aparente descontinuidade dos registros como sintomático do processo de acomodação do aparato regulador e administrativo luso no ambiente americano da Capitania das Minas Gerais (RAMOS, 1972; SOUZA, 1986; ANASTASIA, 2005, 2012).

Em sequência, para os anos de 1725 a 1750, observa-se a recorrência de processos de determinação por acórdão da câmara local, sendo o licenciado Antônio de Souza Lobo repetidas vezes citado como responsável pelas músicas das festividades. Nestes 25 anos, aproximadamente, demonstra-se uma certa soberania e monopólio de Souza Lobo nos espaços das festividades públicas. De fato, recorrendo à literatura musicológica consolidada no Brasil acerca da atividade profissional em música em Minas Gerais e, em específico em Vila Rica, observa-se um destaque narrativo e historiográfico à figura de Souza Lobo como tido “patriarca da atividade musical em Vila Rica” (LANGE, 1979, p.49). Em meu entendimento, logo após esse período caracteriza-se uma breve transição de aproximadamente sete anos no qual o agente principal é o músico João Barbosa Gomes, sendo recorrentemente acionado pelo poder camarário entre os anos de 1751 e 1758. Este período é entendido como de transitoriedade de modelos, sob o aspecto do sistema de financiamento adotado pelo poder local, uma vez que articula, por um lado, a hegemonia dos acórdãos até 1759 e, por outro, a solidez dos arremates pós-1762. Isto é, se no início do setecentos observa-se exatamente um quarto de século de predomínio do padre Antônio de Souza Lobo, ao final do período João Barbosa Gomes identifica-se um processo de adaptação no modelo local. Um movimento que se desenha da ação de escolha administrativa para um instrumento de gestão local: do acórdão ao arremate, pelo menos em Vila Rica⁴⁰.

⁴⁰Ao longo do século XVIII identificam-se iniciativas locais na utilização do sistema de arremates em música. Francisco Curt Lange indica que tais processos na Capitania das Minas Gerais iniciaram-se “entre 1756 e 1757 e prolongaram-se até 1818” (LANGE, 2003, p. 150). No entanto, divergindo da

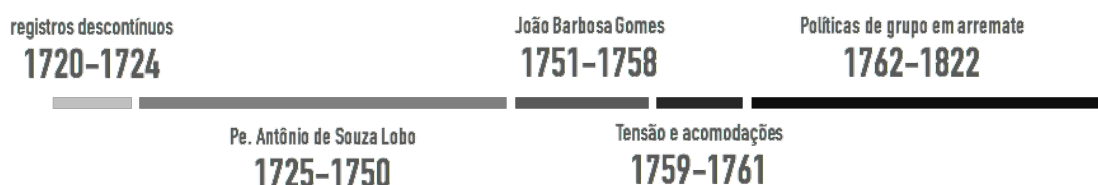
Tendo em vista uma das perguntas complementares formuladas ao início do processo investigativo, relativa à identificação do processo de transição da ação de acórdão ao instrumento de arremate em Vila Rica, localizei em ata dos termos de vereação do Senado da Câmara da sobredita vila um despacho favorável ao requerimento do rabequista Felipe Nunes, datado a 2 de janeiro de 1762⁴¹, em que argumentavam aos camaristas em reconhecer a solicitação de Nunes para que as músicas para as festividades anuais devessem “[...] proceder à arrematação na forma da lei” (APM: CMOP – 69, f.310r). Do mesmo modo, a partir da localização inicial do ponto de viragem entre acórdão e arremate, procedi à localização dos possíveis marcos documentais que balizavam o início do processo de negociação entre poder municipal e agentes de representação do ofício de música em Vila Rica. Vale reforçar, nesse momento, que a discussão será desenvolvida com maior atenção em seção posterior. Agora basta indicar os critérios de articulação e categorização do sistema de financiamento da música em Vila Rica como balizadores de um processo de

costumeira e rigorosa indicação de proveniência documental presente noutras publicações do musicólogo, no referido texto não se localiza qualquer outra referência além da argumentação do autor. Em linha, Romeiro e Botelho (2013, p.281) adotam 1756 como provável data, estabelecendo fundamento na sobredita publicação de Lange (2003). Em perfil semelhante, Daniela Miranda (2002) localiza em documentação do Senado da Câmara da Vila Real de Sabará a prática das arrematações em música. No entanto, para o período investigado pela historiadora registra-se uma lacuna documental entre 1750 e 1780. Para o intervalo, argumenta Miranda (2002) a adoção do sistema de arremates em 1760 nas considerações de F. C. Lange (1979). Para além desse cenário bibliográfico, sabe-se documentalmente que na sede do bispado da capitania, cidade de Mariana, Miguel Ferreira de Sousa arremata três óperas para as festas reais ao valor de noventa oitavas de ouro em 1760 (UFOP: LPH – Códice 220, rolo 031, fl.88-88v); em 1762, Manoel de Seixas Batistas a música e três óperas por consideráveis 450 oitavas de ouro (UFOP: LPH – Códice 220, rolo 031, fl.114v-115v); e em 1777, Inácio Ribeiro de Andrade a música para o funeral de D. José I (UFOP: LPH – Códice 377, rolo 053, fl.153-154); para a realidade administrativa em Sabará, as considerações de Miranda (2002) tecidas com base em extensivo levantamento documental indicando o sistema em atividade pelo menos desde 1781. Já para o contexto vilariquense, o primeiro registro de arrematação de música (Receitas e Despesas, Termos de Vereação e Autos de Arrematação produzidos entre 1721 e 1774) se dá no ano de 1762.

⁴¹ Sobre o assunto, consultar: NOVAES, Felipe. Dois de janeiro de 1762: um requerimento e outro modo de financiar a música em Vila Rica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, 2020, Manaus. **Anais** [...]. Manaus:Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020b

análise das flutuações orçamentárias, processos inflacionários ou deflacionários no montante destinado à música e dos agentes participantes do jogo econômico.

Figura 5 - Proposta de periodização dos momentos de monopólio e concorrência em Vila Rica no contexto das festividades públicas entre 1720 e 1822



Fonte: elaborado pelo autor

Portanto, acredito que seja válido afirmar que a partir de 1762 um diferente cenário de financiamento oficial se articulou no contexto vilariquense. Cenário particular que, no entanto, dispõe-se num contexto amplo de secularização da atividade profissional em música e nos desdobramentos respectivos no campo da percepção da administração local e na gestão de interesses e práticas profissionais (MACHADO NETO, 2008). Ao meu ver, de 1762 a, pelo menos, 1822 confirma-se normativa e legalmente uma prática diversa à de vinculação a centros capitaneados por algum agente vinculado diretamente ao âmbito eclesiástico da vida no setecentos em Vila Rica. Evidente que, devido à conjunção entre estado monárquico e eclesiástico em seus Direitos romano, consuetudinário e canônico (HESPANHA, 1982, 2012), este cenário implica no que se denomina historiograficamente de Padroado Luso. Todavia, entendo que já na segunda metade do século XVIII assiste-se a um processo de secularização que atinge, inclusive, a maneira de se promover e administrar as festas.

Especificamente para a primeira metade do século XVIII observa-se que, nas aproximadamente quatro décadas de financiamento da música para as festividades

por meio de modalidades administrativas de acórdão, há uma concentração acentuada da execução em centros capitaneados por dois indivíduos. Ao total para o referido recorte identifiquei num *corpus* documental de quarenta e duas entradas regulares nos documentos do Senado da Câmara indicando 11 músicos ao total responsáveis pela organização e execução das festividades, a saber: Antônio de Souza Lobo (31 acórdãos), João Barbosa Gomes (18 acórdãos), Francisco Mexia (4 acórdãos), Antônio do Carmo (4 acórdãos), Bernardo Antônio (2 acórdãos), Antônio Alves Nogueira (2 acórdãos), Diogo José da Silva Saldanha (1 acórdão), Manuel Ferreira Carmo (1 acórdão), Estevão Gomes (1 acórdão) e Antônio de Meirelles Rabelo (1 acórdão).

Tabela 8 - 1720 a 1761: Indicação de Agente e localização de Cota documental

Agente	Cota
Antônio de Souza Lobo	CMOP - 21 [f.3v]
	CMOP - 21 [f.4v]
	CMOP - 21 [f.30r]
	CMOP - 21 [f.31v]
	CMOP - 21 [f.39v]
	CMOP - 21 [f.41r]
	CMOP - 34 [f.5v]
	CMOP - 34 [f.5v]
	CMOP - 34 [f.11r]
	CMOP - 34 [f.13v]
	CMOP - 34 [f.20v]
	CMOP - 34 [f.23r]
	CMOP - 34 [f.26v]
	CMOP - 34 [f.28v]
	CMOP - 34 [f.33v]
	CMOP - 34 [f.42r]
	CMOP - 34 [f.49v]
	CMOP - 34 [f.78v]
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.07
	CMOP - 34 [f.80v]
	UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.09
CMOP - 51 [f.16v]	
CC - CX. 120 - 20857	

	CMOP - 51 [f.38r]
	CMOP CX.16 DOC.79
	CMOP - 51 [f.56r]
	CMOP - 51 [f.59v]
	UFMG - ACL: BRUFMGBUCL9.2.16.08
	CMOP CX.22 DOC.46 / CMOP - 51 [f.114v]
	CMOP CX.22 DOC.44 / CMOP - 51 [f.114r]
	CMOP - 51 [f.132v]
João Barbosa Gomes	CMOP - 51 [f.92v]
	CMOP CX.21 DOC.19 / CMOP - 51 [f.94v]
	CMOP CX.28 DOC.08 / CMOP - 51 [f.177r]
	CMOP - 51 [f.198v]
	CMOP - 51 [f.198v]
	CMOP CX.29 DOC. 05
	CMOP CX.30 DOC.13
	CMOP CX.31 DOC.16
	CMOP CX.31 DOC.58 / CMOP - 51 [f.230v]
	CMOP CX.32 DOC.78 / CMOP - 51 [f.258v]
	CMOP CX.32 DOC.03 / CMOP - 51 [f.254r]
	CMOP CX.33 DOC. 02
	CMOP CX.33 DOC.06 / CMOP - 51 [f.279v]
	CMOP - 51 [f.318v]
	CMOP - 69 [f.2r-2v] / CMOP - 51 [f.321v]
	CMOP - 69 [f.16r-16v]
CMOP CX.35 DOC.70	
CMOP CX.35 DOC.89 / CMOP - 69 [f.95r-95v]	
Francisco Mexia	CMOP CX.24 DOC.42 / CMOP - 51 [f.154r]
	CMOP CX.25 DOC.11 / CMOP - 51 [f.156v]
	CMOP - 51 [f.157v]
	CC - CX.52 - 30390
Antônio do Carmo	CMOP - 34 [f.61v]
	CMOP - 51 [f.9r]
	CC - CX.54 - 30426
	CMOP - 51 [f.70v]

Fonte: elaborado pelo autor

Já para um contexto pós-acórdão, no qual o sistema de arrematações em praça pública é implementado e gerido pelo poder camarário, ao menos quantitativamente, o cenário de negociações se amplia em um número maior de

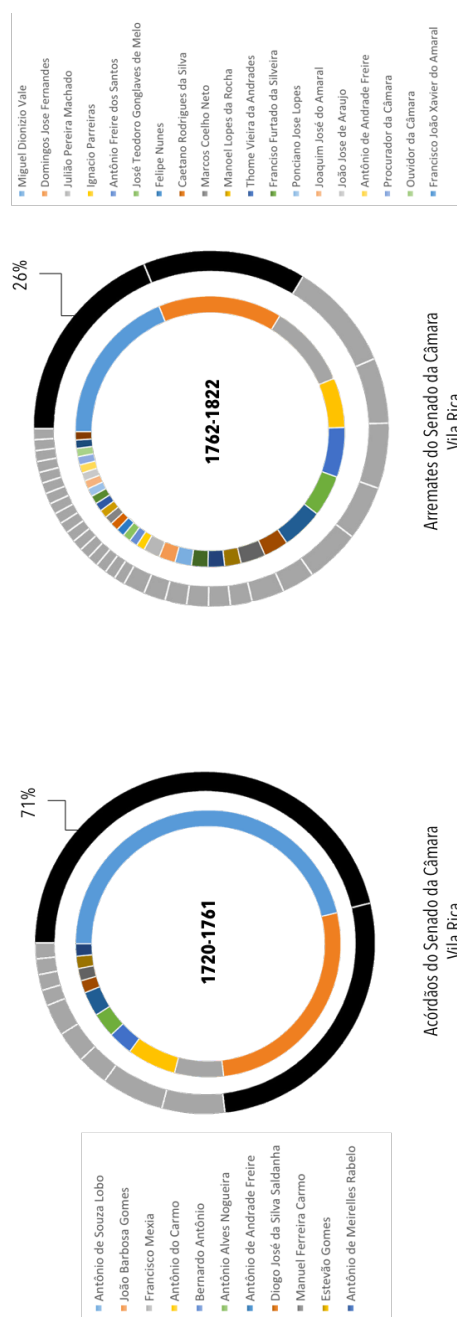
vetores de interesse. Se, entre 1720 e 1761 onze músicos do quadro total de oficiais músicos atuantes em Vila Rica se apresentavam como agentes possíveis para a realização das festividades, a partir de 1762 o número praticamente triplica. Entre 1762 e 1822 a documentação expedida pelo Senado da Câmara registra um total de 32 músicos, recorrentemente atuantes e acionados pelo poder municipal. Destes, notório é o destaque do Ajudante de Mestre de Campo Miguel Dionízio Vale (19 arremates), do músico Domingos Joze Fernandes (15 arremates), Julião Pereira Machado (10 arremates), Ignácio Parreiras Neves (6 arremates) e Antônio Freire de Andrade (6 arremates). Comparativamente, os números demonstram uma relação sugestiva entre modalidade de financiamento e presença de um oficial músico nos espaços de prática oficial em música na sobredita vila.

No campo dos acórdãos até 1761 verificam-se 68 ocasiões de financiamento da música entre celebrações ordinárias e extraordinárias. Destas ocasiões, em 31 vezes o agente responsável foi o Licenciado Antônio de Souza Lobo, ou seja, configurando um índice de concentração e monopólio⁴² de aproximadamente 45%. Já para o cenário no qual o sistema dos arremates é administrado no conjunto de oficiais músicos em Vila Rica, o agente com maior recorrência nos 101 pregões ocorridos entre 1762 e 1822 e responsável pela música, tanto ordinária quanto extraordinária, apresenta um índice de concentração e monopólio em aproximadamente 19%, nomeadamente o Ajudante de Mestre de Campo Miguel Dionízio Vale. O número geral de participantes totais da primeira metade do século XVIII e seus acórdãos, 11 músicos, e dos arremates da segunda metade do setecentos, 32 músicos, indicam vetores de ampliação e diversificação da economia da música para as festas oficiais em Vila Rica. Para além deste aspecto, quando somados os índices de concentração e monopólio dos primeiro e segundo músicos mais acionados, em ambos os modelos

⁴² Calculado com base na proporção direta entre recorrência do músico em relação ao montante total de índice de financiamento. Isto é, em um caso de 100 registro sendo 27 destes relativos a um único agente, este representaria um índice de concentração e monopólio de 27%.

de acórdão e arremate, observa-se uma diferença considerável entre 71% de concentração-monopólio de dois agentes no campo dos acórdãos em oposição a 26% de concentração no campo dos arremates.

Gráfico 7 - Representação do percentual total de monopólio acumulado pelos dois agentes com maior recorrência no espaço das festividades públicas em Vila Rica: à esquerda relativo aos acórdãos (1720-1761) e à direita aos arremates (1762-1822)



Fonte: elaborado pelo autor

Ao que tudo indica, como já defendido anteriormente em outras publicações (NOVAES, 2019a, 2022a), o cenário dos arremates em música em Vila Rica denota um tipo de estratificação e diversificação do espaço de práticas musicais oficialmente financiadas capaz de reorganizar o plantel disponível de oficiais músicos em outras dinâmicas de prática profissional. Vale acrescentar a este cenário a observação da expectativa média de vencimentos brutos, por meio de projeção calculada, entre o modelo dos acórdãos para o dos arremates. Enquanto o primeiro, por suas características operacionais, indica uma projeção média de 170\$106 (cento e setenta mil e cento e seis réis)⁴³ de disponibilidade orçamentária anual com música, sendo deste valor um provável índice de acúmulo médio de 15\$464 (quinze mil, quatrocentos e sessenta e quatro réis), no segundo modelo de financiamento os mesmo valores decaem sendo a projeção média de disponibilidade orçamentária entre 1762 e 1822 em 127\$647 (cento e vinte e sete mil, seiscentos e quarenta e sete réis) e de acúmulo provável em 3\$988 (três mil, novecentos e oitenta e oito réis)⁴⁴.

Estes valores indicam, por um lado, que os cofres do Senado da Câmara paulatinamente despendiam uma quantidade menor da receita para destinarem, anualmente, às festas oficiais da vila ao longo do setecentos. Por outro, e mais expressivo, o potencial de acúmulo provável decaiu de 15\$464 a 3\$988 devido ao maior número de participantes nos arremates em relação aos acórdãos. Isto é, se na primeira metade do século XVIII observa-se um processo de monopólio eclesiástico

⁴³ Metodologicamente estipulei uma planificação dos valores da oitava ao longo do século XVIII e XIX em 1\$500 como recurso procedimental. Sobre o assunto, consultar: RENGER, Friedrich. O quinto do ouro no regime tributário nas Minas Gerais. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 42, n.2, 2006, pp.90-105

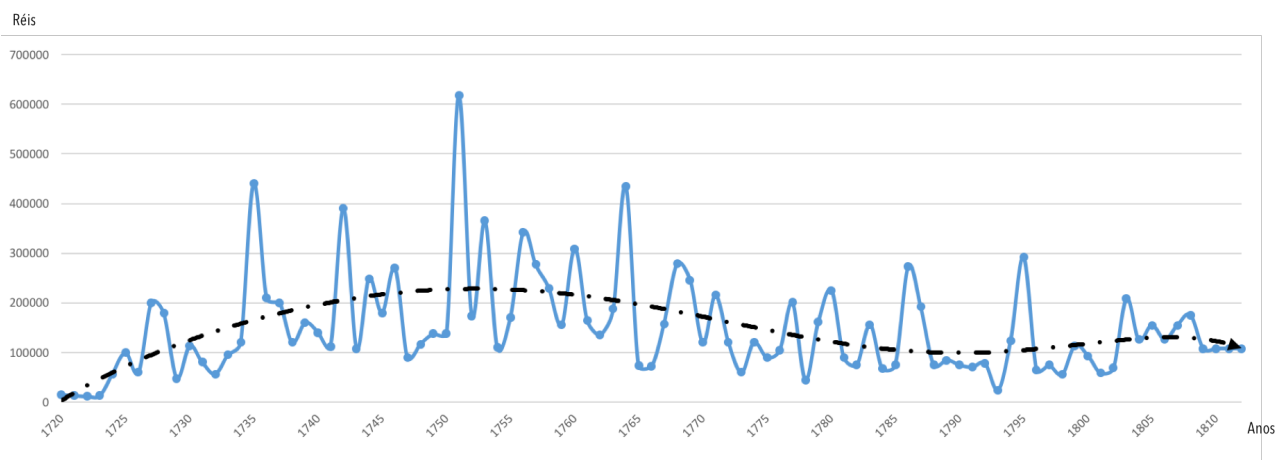
⁴⁴ A projeção média de disponibilidade orçamentária foi calculada como a média aritmética estabelecida entre a somatória geral dos valores despendidos anualmente pelo número de eventos financiados ao longo dos anos. Este indicador expressa, ao meu ver, uma projeção média de gastos com música para um determinado período, mesmo que estes valores flutuem significativamente ao longo do desenvolvimento real do emprego de cifras no financiamento da música. Do mesmo modo, determinei como índice de acúmulo médio o valor da projeção média dividida pelo número total de músicos participantes. Desse modo, a depender da quantidade de agentes envolvidos nas negociações o valor pode ser maior ou menor.

sobre a feitura da música no âmbito das festas públicas anuais, na segunda metade do século XVIII este espaço se altera num campo de disputas secularizadas – devido aos seus agentes principais notadamente participantes das esferas militares – e cujo terreno de negociações alcança uma proporção mais acentuada do que o modelo anterior.

Quando contabilizados todos os valores anuais despendidos ao longo dos 102 anos⁴⁵ aqui em questão, dispondo-os em linha sequencial e cronológica, verifica-se uma tendência inflacionária na primeira metade do século XVIII e uma queda na segunda metade da mesma centúria. Esta tendência de pico nos gastos municipais apresenta seu ponto superior máximo no ano de 1751, quando a municipalidade despendeu significativos 618\$000 (seiscentos e dezoito mil réis) em comparação ao recorrente deflacionário dos anos finais do setecentos nos quais observa-se uma tendência à média de 142\$052 (cento e quarenta e dois mil e cinquenta e dois réis). Os anos de 1750 e 1751 enquadram-se, do ponto de vista orçamentário, nas balizas de um suntuoso funeral e de uma pomposa coroação. As celebrações públicas de sentimento fúnebre pelo falecimento de Dom João V e a encenação coletiva em louvor à coroação de Dom José I tomaram espaço nas Minas Gerais e, sobretudo, nos cofres do Senado da Câmara de Vila Rica. Por este aspecto, compreendo os gastos de maior monta neste período como desdobramentos dos eventos mencionados – a depender do estilo adotado pelo Escrivão ou Tesoureiro nos registros dos gastos e na execução orçamentária, um valor despendido poderia ter sua rubrica indicada no ano posterior à sua dotação orçamentária, isto é, sendo lançado como despesa num ano e proveniente de receita do ano anterior.

⁴⁵ Para aqueles anos em que não foi possível localizar documentalmente referência acerca das receitas e despesas do Senado da Câmara, a exemplo de F. Fioravanti (2015), procedi à média entre os valores dos anos imediatamente anteriores e posteriores. A soma destes valores, em sua média, foi estabelecida como *projeção* de movimentação financeira da municipalidade, especificamente para os anos de: 1721,1723,1724,1730,1731,1732,1739,1740,1744, 1810, 1813 a 1822.

Gráfico 8 - Flutuação nos gastos do Senado da Câmara com música para as festividades ordinárias e extraordinárias em Vila Rica entre 1720 e 1822, com destaque para linha de tendência inflacionária e deflacionária



Fonte: elaborado pelo autor

Quando comparados os valores totais despendidos pela municipalidade com as festas em relação às receitas e despesas ao longo do século XVIII e início do XIX, igualmente se observa uma tendência de retração econômica e diminuição dos montantes gerais disponíveis em receita pela Câmara. Esse movimento pode ser compreendido em paralelo com o relativo empobrecimento da Capitania de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e conseqüente deslocamento do interesse produtivo e econômico das Comarca do Ouro Preto para a Comarca do Rio das Mortes, sobretudo devido à atividade agropastoril (CARRARA, 2007; ALMEIDA, 2010).

A despeito das flutuações no cenário orçamentário em Vila Rica ao longo do século XVIII e início do século XIX, como mencionado anteriormente, ao que tudo indica, expressa-se nos cofres do Senado da Câmara um processo de retração econômica geral da Capitania para o mesmo período. Por exemplo, num recorte pormenorizado entre 1750-1765, registram os livros de Receitas e Despesas do Senado da Câmara (APM:CMOP-12; APM:CMOP-20; APM:CMOP-20; APM:CMOP-34; APM:CMOP-51; APM:CMOP-69; APM:CMOP-70; APM:CMOP-73; APM:CMOP-89; APM:CMOP-93;

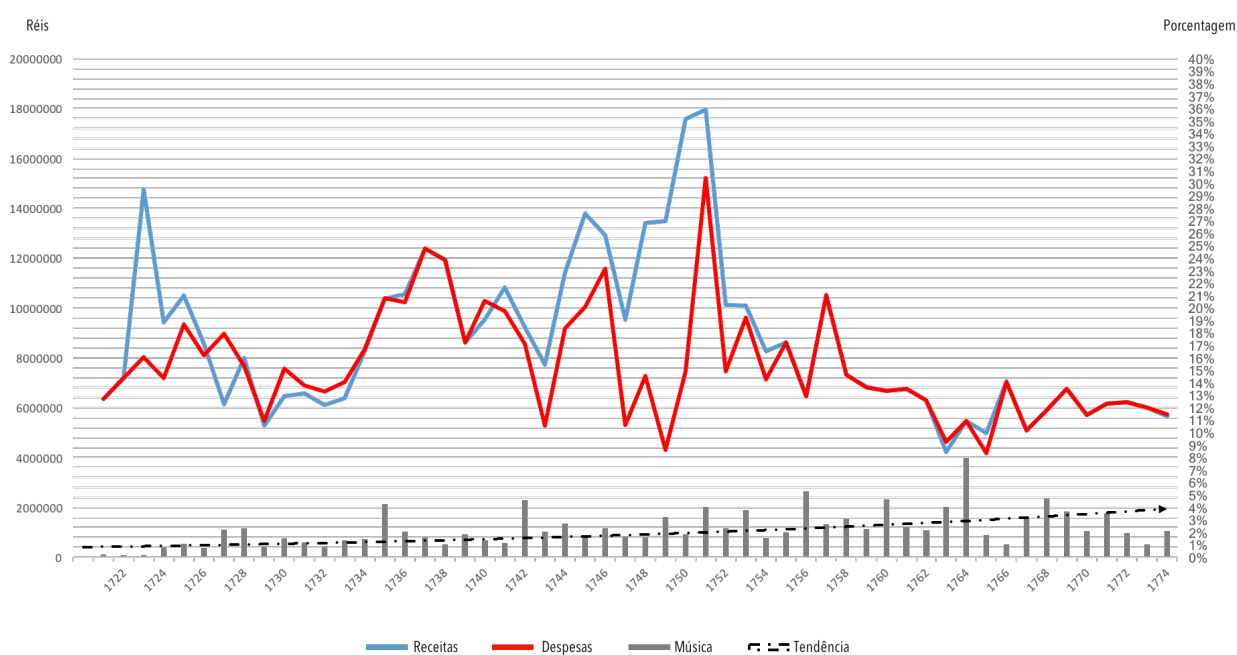
APM:CMOP-94; APM:CMOP-100; APM:CMOP-102) um decréscimo acentuado. Se em 1751 os camaristas dispunham de um montante geral de 17:963\$790 (dezessete contos, novecentos e sessenta e três mil, setecentos e noventa réis), em 1763, somente doze anos passados, a vereação daquele ano deveria arquitetar e gerir a municipalidade com um caixa de 4:228\$993 (quatro contos, duzentos e vinte e oito mil, novecentos e noventa e três réis). Ou seja, um processo de retração que implica aproximadamente 23% do valor de 1751.

No entanto, apesar dos valores reduzidos, a relação entre o que foi despendido com música anual com o que se tinha em caixa para administração local configura um cenário sugestivo. Os valores proporcionais de gastos com música ao final do século XVIII apresentam uma tendência de crescimento, quando comparados com os valores da primeira metade do setecento. Isto é, mesmo que os valores gerais representassem montantes inferiores ao inicialmente despendido com música no contexto dos acórdãos, proporcionalmente no cenário dos arremates compunham uma parcela maior do orçamento da municipalidade. Por exemplo, para o período 1750 e 1765 a Câmara destinou aproximadamente 2,52% do orçamento anual para as despesas com músicas para as festividades regulares e extraordinárias. Entretanto, o cenário imediatamente anterior ao de 1750 apresenta outras dinâmicas. Entre 1720 e 1749 as vereações lidaram com um aproximadamente 1,68% do total de receitas para despesas com música. De certo modo, este cenário indica que, a despeito de uma tendência deflacionária nos valores globais despendidos, no conjunto orçamentário do Senado da Câmara observa-se um movimento de progressivo acréscimo nos valores proporcionais gastos com música.

Se, por um lado, esta tendência apresenta-se distante de um cenário de empobrecimento geral da Capitania, por outro, sublinha um cenário interessante. Por quais motivos, ou a partir de quais critérios os camaristas apresentaram um

comportamento de financiamento constante e, de certo modo, persistente com a música para as festividades anuais? O que este movimento de interesse simbólico-cultural, sobreposto a um financeiro e contábil, nos diz a respeito das mentalidades locais e das práticas de governança local? Por mais que o valor nominal destinado ao pagamento dos músicos tenha apresentado uma redução, quando comparadas a primeira e segunda metade do século XVIII, sua relação orçamentária tende ao crescimento nas contas dos Escrivães e Tesoureiros nos livros de receitas e despesas. Para analisar este movimento aparentemente em contramão, acredito que devemos, em primeiro aspecto, compreender a natureza das festividades públicas no contexto administrativo e deliberativo das elites locais na Ibero-América Lusa.

Gráfico 9 - Relação entre Receitas, Despesas e percentual de gastos com Música para as festividades do Senado da Câmara de Vila Rica entre 1720 e 1774



Fonte: elaborado pelo autor

O espaço das festividades oficiais patrocinadas pelas Câmaras enquadrava-se num conjunto de estratégias de demonstração e confirmação dos poderes de mando local e ultramarino. Definidoras de um terreno no qual tanto elite local quanto estrutura de poder régio se apresentavam, as festividades tinham por objetivo, por um lado,

articularem e ordenarem “um mundo aparentemente instável” (JACSÓN, KANTOR, 2001, p.11) assim como celebrarem a arquitetura hierárquica dos estamentos e qualidades sociais do Antigo Regime. Deste modo, aos camaristas, o financiamento das festividades locais representava estratégias reguladas normativamente e costumeiramente adotadas pelas quais se afirmavam como senhores de mando local por direito de qualidade e destaque. Isto é, os momentos de júbilo ou lamento público, tanto ordinário quanto extraordinários, desenhavam-se num xadrez simbólico-cultural no qual a música, sem embargo, desempenha um dos vários movimentos possíveis à confirmação da potesta local e ultramarina.

Interessante é ressaltar que tais momentos igualmente beneficiavam os Bragança em Lisboa e aquela nobreza da terra americana (STUMPF, 2006, 2009). Se, ao percorrerem as vielas de Vila Rica no momento da Procissão do *Corpus Christi*, o próprio *summum movens*, o monarca, se fazia presente (SANTIAGO, 2001, p.489) a presença na festividade e seu assento na igreja expressavam igualmente simbologias de destaque nas comunidades. De fato, analisando as contas do Senado da Câmara de Vila Rica entre 1711 e 1744, Camila Santiago (2001) observou que os volumosos gastos com as festividades no mencionado recorte dialogam com sentimentos e modalidades de natureza simbólico-cultural pelos quais aquela elite embrionária se assentava e formava-se como detentora de local de destaque e mando. Isto é, tratando-se, portanto, de mecanismos acionados à constituição dos poderes locais em momento de definição do aparato regulador, político e administrativo em Vila Rica. De maneira muito instigante Carla Almeida (2010), analisando o perfil das riquezas e o complexo de atividades econômico-produtivas em duas comarcas mineiras na segunda metade do século XVIII, especificamente Ouro Preto e Rio das Mortes, identificava um processo de deslocamento do interesse produtivo do fausto da mineração aos campos largos da produção agropastoril em Minas Gerais à época de seu recorte.

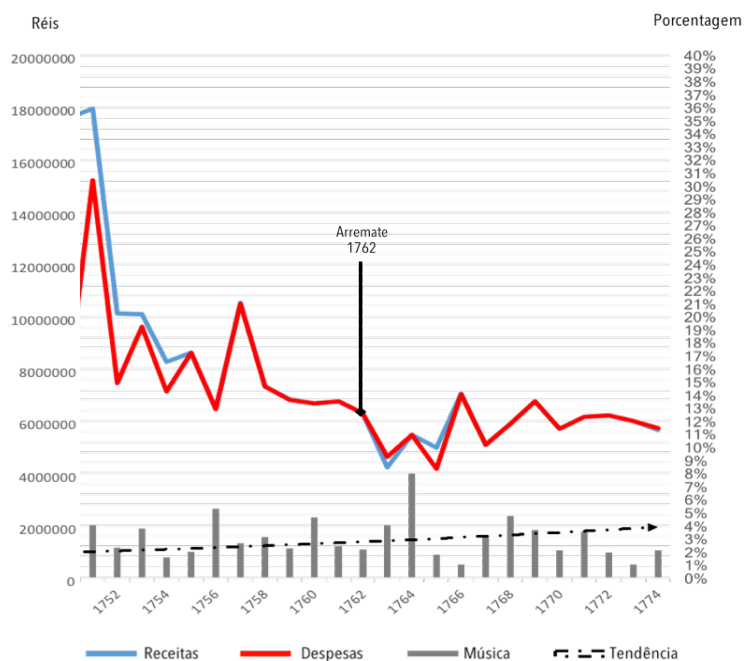
No entanto, cotejando dados de inventários e testamento, Almeida (2010) identificava um perfil de manutenção de requintes em meio às elites vilariquenses comparativamente menos abastadas ao final do setecentos. Para a historiadora, indicativos de peças de fino trato e nobre aspecto em meio aos objetos inventariados *post-mortem* sublinham uma elite relativamente pobre, contudo, persistente em sinais de destaque e nobreza local. Esse cenário identificado por Carla Almeida (2010) poderia, no meu entendimento, justificar a manutenção do financiamento da música em Vila Rica com progressivo crescimento nas parcelas orçamentárias destinadas, mesmo num momento de retração econômica acentuada. Do mesmo modo, vejo como plausível a hipótese de estruturação do instrumento de arrematação aplicado ao contexto da música para as festividades num contexto de retração econômica acentuada e necessidade de manutenção dos espaços de destaque social de uma elite local. Interessante, portanto, constatar que o funcionamento das arrematações se dá num plano de adaptação de uma estratégia de composição orçamentária das Câmaras (FIORAVANTE, 2015).

Diferentemente das arrematações de contratos, pelos quais às rendas dos Senados da Câmara locais se somavam montantes relativos ao leilão de setores da administração local, o arremate da música se baseava no pagamento de um serviço pelo menor preço oferecido por um grupo profissional: no caso os músicos. Essa relação apresenta-se sugestiva quando posta em contexto com a solicitação de Felipe Nunes em 1762. Evidentemente, o despacho de dois de janeiro de 1762 representa, ao meu ver, a conclusão de um processo de maior duração.

Em dezembro de 1760, em ato regular de vereação, deliberavam os camaristas daquele ano que as despesas para o “feliz casamento da Senhora Princesa do Brasil com o Senhor Infante Dom Pedro” fossem realizadas por autonomia decisória do

Procurador da vila. De maneira a examinar “o que for preciso” e ajustar “pelo preço que convém” todas as atividades e produtos necessários para que a celebração local demonstrasse os reais sentimentos de fiéis vassalos locais. No entanto, afirmavam ainda os camaristas que tais despesas “não poderiam entrar em arrematação” (APM:CMOP – 69, f.235r). Neste ano de 1760, por contexto extraordinário de festividade, o *Te Deum* em graças ao matrimônio ficou a cargo de Manuel Ferreira Carmo por 46 oitavas de ouro (APM: CMOP – 69, f.296v). No entanto, passados dois anos daquela vereação e em novo corpo camarário, o sistema de arrematações apresentava seu estágio embrionário na arquitetura administrativa local sendo o primeiro registro em noventa oitavas de ouro vencidas por Felipe Nunes (APM: CMOP – 70, ff.129r-130r). Ou seja, entre a negação da vereação de 1760, em se lançar a música e demais despesas por arrematações, e a aplicação adaptada do sistema em 1762 desenha-se, ao que tudo indica, um percurso de negociações entre poder camarário e setor profissional do ofício de músico.

Gráfico 10 - Detalhe: destaque para a implementação do sistema de arrematações de música, em 1762, no contexto geral das Receitas, Despesas e gastos com música em Vila Rica



Fonte: elaborado pelo autor

Em 4 janeiro de 1761 em sessão do Senado acordaram os camaristas daquele ano em “dar a música [...] pelo preço de cento e dez oitavas de ouro ao Padre Antônio de Meirelles, de que assinaram termo na forma do estilo” (APM: CMOP – 69, f.250v). Vale ressaltar que a justificativa do acórdão de 1761 pelo *estilo* se fundamenta na prática reconhecida no espaço luso ao setecentos de gestão local normativa pelo respeito à *iura radicata*, ao direito enraizada na terra e manifestado pelo termo do *estilo* (HESPANHA, 1982, 2012). Desse modo, os camaristas deliberavam a outorga do direito de realização da música para as festividades respeitando uma prática costumeira e local. No entanto, aproximadamente duas semanas em avanço ao acórdão de 1761, em 17 de janeiro daquele ano, os mesmos camaristas reavaliaram a decisão anteriormente estabelecida considerando uma solicitação de Manuel Ferreira Carmo que oferecia “fazer a mesma música por menor do que estava junto a terça parte” (APM: CMOP – 69, ff.251v-252r). O requerimento de Ferreira Carmo foi considerado e comunicou-se ao padre Rabelo a iniciativa de Ferreira Carmo, sendo que o primeiro se prontificou em fazer as festas “em trinta oitavas de ouro”. Ou seja, o movimento de Ferreira Carmo, reconhecido pela vereação de 1761, implicou numa redução expressiva de aproximadamente 73% do valor inicialmente negociado. Mesmo com a redução expressiva, as obrigações com as festividades de 1761 ficaram a cargo do eclesiástico, ou seja, mantendo a aderência normativa no costume local.

Avançado ao ano de 1762, na vereação de 2 de janeiro, os oficiais da Câmara concordavam em considerar em sessão oficial, por despacho, um requerimento do rabequista Felipe Nunes em que alegava que a música “se deve proceder à arrematação na forma da lei” (APM: CMOP – 69, f.310r). Isto é, pela materialização das negociatas em modelo de despacho municipal registrada em documentação oficial nas atas do Senado, acredito na possibilidade de se interpretar o movimento de adaptação do arremate ao campo da música como desenvolvido em espaços

terceiros e com antecedência àquela sessão de janeiro de 1762. Diziam os camaristas que:

Acórdão em despachar o Requerimento de Felipe Nunes sobre requerer fazer as músicas anuais que esta Câmara costuma mandar fazer, ele fez [dizendo?], que se deve proceder a arrematação na forma da lei e como o seu lanço [se ele deferiria?]; como também acordaram mandar por em praça pública as terras abaixo da Ponte de São José (APM: CMOP – 69, ff.309v-310r)

Por este aspecto, observa-se que nesta sessão da Câmara provavelmente deliberaram os camaristas quais aspectos da gestão local poderiam entrar em *praça pública*, ou seja, dispostos em pregão de arremates. A solicitação de Felipe Nunes é atendida e no dia 23 de janeiro de 1762 inicia-se em Vila Rica um sistema que perdurou de maneira ininterrupta até as primeiras décadas do século XIX. Interessa destacar, em paralelo, a interpretação de um tipo de vínculo comunicativo e de negociação que aproximou, pelo menos nestes anos de 1760 a 1762, com maior intensidade o conjunto de músicos atuantes em Vila Rica com o poder deliberativo e administrativo do Senado da Câmara.

Essa leitura possibilita, então, sugerir a compreensão de um espaço de diálogo entre categoria profissional e poder municipalista capaz de, inclusive, alterar o desenho burocrático local e os instrumentos de gestão utilizados. Algo que, pela autonomia jurisdicional das Câmaras (HESPANHA, 1982, 2012) não apresenta estranhamento. Mas, aspecto que indica um movimento paralelo e adicional de inquietudes que se lança a outras localidades mineiras ao setecentos a mesma pergunta: qual a natureza das relações entre oficiais músicos e elites locais? Para além deste aspecto, os vetores de interesse que mantiveram ou alteraram o sistema de acórdãos em arremates, tendiam a um benefício mútuo ou pendiam a predileções de um ou outro setor dessas negociatas?

Desse modo, portanto, nesta subseção dediquei-me a demonstrar a pertinência e desdobramentos interpretativos, no campo da musicologia, por meio da utilização exclusiva de indícios e fontes de natureza financeira e contábil relativos à contextos de práticas musicais. O objetivo primeiro desta subseção é o de sublinhar os possíveis ganhos de interpretação para além do universo de fontes e indícios musicográficos. Isto implica em dispor aquilo que chamamos de *música* num prisma que fraciona e amplia seu conceito, lançando a uma esfera que considere eventos, práticas, modalidades, mentalidades, comportamentos profissionais, dentre outros âmbitos da vida comum das pessoas para além do que se atém exclusivamente ao *sonoro* das coisas.

No entanto, ater-se somente a documentação cartorial de natureza contábil com intuito de compreender flutuações financeiras e desenhos econômicos implica, ao meu entendimento, numa mirada que responde algumas questões, mas não se debruça sobre tantas outras. Se adotamos o conceito de música como algo para além da produção contextual de sonoridades, logo, devemos também, ao meu ver, ampliar os recursos metodológicos e teóricos para que uma abordagem ampla e satisfatória seja possível. Neste aspecto, vale frisar que a perspectiva ou lente financeira demonstra aspectos de interesse administrativos, burocráticos e de gestão, contudo, não lança luz de maior intensidade no que representaria, por exemplo, associar-se a um grupo de músicos e dialogar com o poder municipal. Por outras palavras, o econômico apresenta limitações, assim como o exclusivamente musicográfico.

Por um lado, esta abordagem metodológica com foco procedimental no conjunto de vetores econômicos presentes e modelos burocráticos de uma determinada vila setecentista ilumina um set de interesses das elites locais e do campo socioprofissional em música neste espaço gerido pelas Câmaras. Por outro, pouco

diz respeito ao tipo de produção musical e quais critérios pautavam a reunião ou exclusão de um músico das esferas de participação em grupos profissionais. Além deste aspecto, pouco ou nada diz respeito ao perfil orquestral costumeiro adotado nas festividades, isto é, qual a tessitura sonora e perfil orquestral médio adotado nestas festividades: cinquenta, quatorze, quarenta e dois instrumentistas? Quantas trompas, quantas rabecas, quais repertórios? Enfim, uma miríade de perguntas que somente por uma mirada financeira e econômica são impossíveis ou demasiadamente áridas de serem respondidas.

Para tanto, vamos testar mais uma abordagem na próxima subseção, distanciando-me de uma leitura quanti-qualitativa das cifras dos cofres municipais e aproximando da análise dos critérios socioprofissionais e constituição de redes de sociabilidade no campo da música. Do mesmo modo, traçando procedimentos e metodologias capazes de, ao menos, direcionarem ao entendimento do ofício de músico naquela comunidade. Sobretudo, qual seria o perfil orquestral médio esperado numa festividade patrocinada pelo Senado da Câmara? Quanto músicos recorrentemente participavam e se a historiografia musicológica contemplou estes indivíduos em suas narrativas monumentalizantes? Quais os critérios pautavam a associação e vinculação destes músicos? É possível desenhar um perfil sociocultural costumes do músico à serviço da municipalidade?

4.2.2 Associativismo: vozes e faces de uma profissão

Nesta segunda mirada metodológica me lanço à atividade de compreender os critérios associativos que pautavam a reunião ou exclusão dos músicos em Vila Rica dos grupos orquestrais e suas atividades profissionais. Tendo em vista o percurso de procedimentos, que visa a primazia da documentação não musicográfica em pesquisa em musicologia – e, conseqüentemente, suas potencialidades e limitações

–, adotei como fonte primeira para esta investigação documentos expedidos por esferas da administração lusa, tanto em seu âmbito secularizado como eclesiástico-leigo, que indicam ou registram a atividade associativa de músicos em seus aspectos normativos ou costumeiramente praticados. Portanto, para compreender em visagem mais ampla o contexto de Minas Gerais, em específico de Vila Rica entre 1720 e 1822, adotei um gesto contextual e comparativo assentado em indícios das práticas musicais tanto em Portugal Continental – precisamente em Lisboa e Porto – quanto na América Portuguesa.

Uma vez estabelecido o objetivo geral de compreensão de critérios associativos, demonstrou-se necessário investigar a partir de quais modelos sócio-ordenadores as populações vilariquenses se definiam e se compreendiam com base num ordenamento cultural de suas comunidades (PAIVA, 2015). Portanto, a partir de um panorama eminentemente associativo cujo foco se localiza numa categoria profissional, perguntei-me de qual maneira os músicos, tidos como oficiais mecânicos (MENESES, 2013, NOVAES, 2019a) ou nobres irmãos de Santa Cecília, alimentavam a constituição de redes socioprofissionais e de qual maneira essas predileções associativas impactavam num perfil orquestral médio e conseqüentemente num perceptível camafeu de tessituras orquestrais possíveis à interpretação diacrônica. Um dos desdobramentos diretos deste modelo de investida metodológica, ao meu entendimento, é o dispor em relação a *invenção da poética colonial*, abordada no segundo capítulo, com um provável contexto de práticas musicais próprias às orquestras e grupos de câmara setecentistas. Isto é, o benefício de se sublinhar e fundamentar perguntas de natureza estrutural, no momento da pesquisa musicológica, tais como: estas cópias que à minha mesa se encontram indicam uma prática composicional típica de festividades ordinárias ou extraordinárias? Enquadrando-se na liturgia dos dias santos do Senado, os itens musicográficos em

questão demonstram processos de adição ou subtração de partes cavas, tais como o acréscimo de segundos ou terceiros contrabaixos, clarinetas etc.?

Acredito que por meio destes objetos alçados à natureza de indícios documentais não musicográficos uma mirada paralela possa ser tecida. Evidente que esta seção, assim como a anterior e sua posterior, se enquadram num largo e amplo objetivo de experimentalmente observar e compreender a música em Minas Gerais ao século XVIII por meio de processos que consideram documentação para além das pautas, cópias, edições etc. Para atender a este objetivo teci um percurso que considera tanto o entendimento sócio-qualitativo dos músicos quanto o seu cenário profissional. Portanto, em primeiro momento abordo os processos de qualificação social relativos às atividades profissionais à volta da música no contexto Luso-Americano nos séculos XVI a XVIII a fim de delimitar um terreno de classificações e categorizações sociais do ofício de músico. Em segundo momento, reflito o cenário vilariquense a partir de terminologias empregadas na classificação social atribuída ou auto-declarada de músicos em documentação expedida por agentes de administração colonial e ritualística leigo-religiosa das Irmandades. Por fim, proponho a análise comparativa da atividade profissional destes músicos vilariquenses a partir de uma mirada que considere os critérios associativo e de vinculação tanto profissional quanto em sociabilidades e solidariedades urbanas.

Especificamente sobre este último aspecto, valendo-me dos dados censitários produzidos em Vila Rica em 1804 (MATHIAS, 1969) e da planta baixa da vila, cartografada em 1800 (APM - 79), sobreponho a ocupação do espaço com as redes de sociabilidade configuradas. O principal objetivo deste procedimento final, cartográfico tanto no sentido sociológico-histórico (NOVAES, 2020a) quanto musicológico (BOHLMAN, 2001), é o de traçar e compreender espacialidades que, de maneira conjuntural, dialogavam com o universo de relações socioprofissionais

em música. Em decorrência desta perspectiva, que também se vale de documentação *não-musicográfica*, advogo uma ampliação de conceitos adotados na musicologia luso-brasileira quando do entendimento das práticas musicais em Minas Gerais ao século XVIII. Evidentemente, salientando em paralelo as limitações próprias a esta modalidade de pesquisa e abordagem metodológica.

Vale ressaltar, em paralelo, a natureza deste conjunto de objetivos traçados como complementares na compreensão de um cenário de performances sócio-culturais. Iniciam-se na análise e compreensão dos critérios ordenadores do Antigo Regime nas Américas, sobretudo, o quesito da *qualidade social* no campo das práticas musicais (RAMOS-KITTREL, 2016) e de uma forma ampla na Ibero-América (PAIVA, 2015). A partir desta lente e observando aspectos historiográficos da musicologia brasileira acredito que seja possível traçar um paralelo entre as considerações inicialmente proposta por Francisco Curt Lange (1967, 1979, 1983) e, posteriormente, outras traçadas por Maurício Monteiro (2018) e por Aldo Luiz Leoni (2007, 2010), ambos para o contexto de Vila Rica e, em extensão conceitual, Minas Gerais ao século XVIII. Sobretudo, tendo-se em vista o cenário metodológico e conceitual para cada um dos contextos de formulação teórica proposta pelos autores citados. Por fim, lançando mão de uma quarta e outra interpretação, fundamentada em relação interpessoais, por mim proposta inicialmente em 2019 (NOVAES, 2019a).

De certo modo, as questões tidas como *raciais* – a despeito do critério assentar-se com maior ênfase em problematizações do contemporâneo ao contrário de uma categoria de classificação sociocultural vigente no século XVIII na Ibero-América (PAIVA, 2020) – transpassam um conjunto de análises sócio-histórica que ora defendiam a primazia de um *mulatismo* nacional-identitário (LANGE, 1967, 1979, 1983), ora tendiam ao entendimento da mobilidade estamental por meio da adoção de práticas coloniais (MONTEIRO, 2018) e, ainda, avaliavam os mesmos espaços e

agentes como pertencentes às parcelas médias da sociedade (LEONI, 2007, 2010). Evidente que cada uma das linhas de entendimento musicológico apresenta uma trajetória conceitual que denuncia historicidades passíveis de compreensão. A despeito de suas conexões de entendimento historiográfico, vale ressaltar que, de certo modo, cada qual apresenta, em meu entendimento, limitações de ordem interpretativa. Destarte, vale a pena conceituar estes percursos como pontos de partida para uma outra investida interpretativa que proponho centralizada no caráter *interpessoal* das relações de classificação e qualificação social e seus desdobramentos no campo da prática musical no contexto aqui abordado.

Portanto, partir de leituras e processos interpretativos contextualmente localizados entre a primeira e segunda metade do século XX, Curt Lange (1967, 1979, 1983) definiu o espaço sociocultural de Minas Gerais e suas práticas musicais pela formulação da tese dos artífices e artistas por ofício *mulatos*. Isto é, indivíduos detentores de qualidades que os elevavam à condição de representativos de uma certa *alma brasílica* e de um século mineiro; a despeito de indicar o musicólogo que seu foco era somente naqueles que possuíam “aspirações” de homens de ofício em qualidade contrária “ao mulato preguiçoso e vagabundo” (LANGE, 1979, p.16). Por esta mirada, evidentemente já avaliada pela musicologia brasileira em inúmeras vertentes interpretativas (ARCANJO, 2011; MACHADO NETO, 2010), são ressaltados aspectos que ora sinalizam à diálogos de uma elite intelectual à busca de uma identidade moderna (ARCANJO, 2011) ou de um musicólogo na balança ainda vigente de um culturalismo à darwinista (MACHADO NETO, 2010). Por um lado a historiografia Languiana indica uma atenção ao mulatismo musical como fonte de mirada interpretativa e, por outro, vale-se do benefício de lançar a novas observações uma parcela do conjunto de práticas musicais na América Portuguesa que integraram ao longo do século XX um imaginário de nação brasileira e de tradição erudita local, devido ao impacto de sua produção intelectual. Algo que, no meu entendimento,

não demanda críticas acentuadas atuais uma vez que as problematizações de nosso tempo presente – como, por exemplo, a reavaliação necessária de nossa escritura histórica, isto é, aquilo que nos é identidade e nos pertence como patrimônio – não se faziam luminosos nas mentes daqueles musicólogos e intelectuais brasileiros e *brasilianistas* há, praticamente, mais de 100 anos contatos.

Numa segunda mirada historiográfica, Maurício Monteiro (2006) interpretava a qualidade social atribuída ao ofício de músico como uma possibilidade de romper com processos hierárquicos e estamentais definidos pelo ordenamento social do Antigo Regime na América e, em especial, em Minas Gerais à época. Isto é, aquela camada ou porção mestiça das populações locais era destinado a realização de um ofício rejeitado pelas parcelas brancas, pela natureza mecânica, e não ocupado por aqueles cuja condição jurídica de escravo impedia o livre exercício da vida comum, os escravos negros nascidos na América ou forçosamente rapitados em suas terras de origem. Para Monteiro (2006), assim como para outros (SOUZA, LIMA, 2007), através de estratégias de ascensão sócioestamental o músico, então praticante e pertencente à lógica simbólica do Padroado Luso, mitigaria as imposições da violência social escravista e colonial.

A despeito destas leituras observarem a mobilidade estamental como possibilidade e realidade social vigente na América, o direcionamento de leitura do músico numa baliza entre brancos e negros, ressalta a permanência de dicotomias de fundo que expressam ainda a persistência de lentes que consideram as dinâmicas de mestiçagem como fatores de confluência cultural possivelmente agregadoras – ao contrário da percepção e leitura de processos de convivialidade, conflito, negociação, sobreposição e equilíbrio instável num contexto amplo do sistema mundo do XVI ao XIX (GRUSINKY, 2001, 2004; BERNAND, 2000; GRUSINKY, BERNAND, 2006; STOLS, FONSECA, MANHAEGHE, 2014; PAIVA, 2015). Um dos

aspectos a serem louvados, talvez, dessa vertente historiográfica é a de delimitar o espaço do músico como um *oficial mecânico* e, portanto, pertencente a parcelas que sobrevivem do ofício e que habitam locais de médio à cômodo destaque social. No entanto, como destaque mais a frente, acredito que essa categoria apresenta um tipo característica para além do oficialato mecânico *útil e banal*, como brilhantemente analisado por José Newton Coelho Meneses (2013).

Já para o terceiro destes marcos historiográficos, Aldo Luiz Leoni (2007, 2010) observava no início do século XXI os mesmos indivíduos setecentistas, as mesmas instituições coloniais, um recorte espaço-temporal essencialmente contemporâneo à F.C. Lange e M. Monteiro e, relativamente, o mesmo *corpus* documental seminal anteriormente refletido no estabelecimento e defesa da tese de um *mulatismo* musical ou da *ascensão* estamental pelo ofício. No entanto, A. L. Leoni lançava a outras esferas interpretativas adicionais e paralelas ao contexto das práticas musicais e seus praticantes em Vila Rica. Para Leoni (2007, 2010) sobressaía às dinâmicas profissionais e sociais a característica fundamental *daqueles que vivem da arte da música* como pertencentes a locais intermédios nos estratos e qualidades sociais vigentes à época no contexto da Capitania de Minas Gerais. Em paralelo, Leoni identificava a natureza do desenvolvimento historiográfico da leitura *mulatista* como fundamentada em leituras e interpretações *românticas* e *oitocentistas* no processo de configuração de uma identidade nacional pré-moderna (LEONI, 2010) e, do mesmo modo, a persistência desta leitura de fundo na proposta interpretativa de Monteiro (2006). No entanto, a despeito de reveladora sob o aspecto do emprego de categorias de análise sóciohistórica, acredito que a tese dos músicos *pardos* como apresentado por Leoni (2007) demanda, fundamentalmente, ser posta numa lente de observação assentada nos critérios utilizados pelos próprios músicos, instituições e comunidade para classificar e qualificar um determinado indivíduo.

Desse modo, acredito que seja benéfico ao estudo das relações vinculativas e associativas em música, assim como da análise da performance sociocultural de seus praticantes, a percepção da possibilidade de variações nos critérios de existência comunitária de um músico a depender do escopo geral de pertencas ou exclusões identitárias. Isto é, se um músico, durante um período de sua vida é classificado a partir de um determinado indexador de qualidade social contemporâneo – por titulação, por nação, por cor, por condição etc – e, em outro momento por outros critérios, resultando em diferentes percepções de qualidade. Ou seja, é interessante, no meu entendimento, lançar a mirada crítica tanto às estratégias de trânsito de qualidade social assim como ao conjunto de relações socioprofissionais e comunitárias destes músicos. Portanto, tendo-se em vista as propostas de leitura deste mesmo terreno de inquietude no qual inicialmente interpretou-se como *mulato*, posteriormente como *negro em ascensão* e em seguida como *pardos* de parcela médias, acredito que seja válido observá-lo a partir de critérios de natureza *interpressoa*l (NOVAES, 2019a).

Na balança entre *mulatos*, *negro em ascensão estamental* e *pardos* decidi por novamente observar estes agentes, contudo, a partir de uma lente que privilegiasse os critérios associativos e a formação de redes de sociabilidade a partir de valores e práticas vinculativas propostas pelos músicos e não, ao contrário, delimitadas a partir de estratos historiográfico *top-to-bottom*. Isto é, considerando que a validade conceitual e teórica, em certa parte, reside tanto nos procedimentos direcionados como nos jogos político-disciplinares de um saber acadêmico (CERTEAU, 1982). Portanto, de qual maneira um músico se classifica profissionalmente e de qual maneira era percebido por sua comunidade? Essa pergunta motriz, aparentemente demasiado ampla, indica, no entanto, a tarefa de atribuir aos atores/objetos/realidades delimitadas como passíveis de compreensão musicológica todo o protagonismo das vivências (LATOUR, 2012). Isto é, considerando as

movimentações, permanências, rupturas e deslocamentos num jogo, essencialmente contemporâneo ao recorte aqui em tela, de associações e configuração de redes. Como caminho metodológico assumo, em primeiro momento, considerar quais eram as categorias profissionais e suas devidas normatizações legais de ofícios vigentes no universo da dogmática administrativa-jurisdicional lusa. Ou seja, quem era considerado, aos séculos XVI e XIX, como indivíduo praticante ou vivente da arte da música? Posteriormente, reflito sobre a prática em Minas Gerais e desenho um possível quadro orquestral geral corriqueiro na vila ao final do século XVIII.

4.2.2.1 Violeiros, professores e vadios: categorias profissionais em música no contexto luso-americano (XVI-XIX)

No ano de 1572 publicava-se, a pedido do Senado da Câmara de Lisboa, um compêndio de regimentos que coordenava as atribuições legais das atividades de ofícios mecânicos exercidos na sobredita cidade. Dentre as normativas reunidas em documento camarário, constavam as diretrizes próprias ao ofício de *violeiros*: profissionais, com tenda e aprendiz, responsáveis pela fabricação de violas de seis ordens⁴⁶, de arco “tiple ou contrabaixa” (AML: PT/AMSLB/CASVQ/01/0019, 1572, f. 164r), harpas e, curiosamente, tabuleiros de xadrez. Em concordância ao costume local, o conjunto de oficiais mecânicos reunidos sob a bandeira dos *violeiros* deveria passar por verificações que validariam o exercício profissional por meio da emissão de uma carta de *examinação*. Digno de menção, no entanto, são os critérios para a concessão da mesma:

E nenhuma pessoa, assim natural como estrangeiro, que do dito ofício dos violeiros quiser usar e pôr tenda, o poderá fazer sem primeiro ser examinado pelos examinadores que para isso são eleitos.

⁴⁶ Para o assunto no território americano, ver: CASTAGNA, Paulo; SOUZA, Maria José Ferro de; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica. In: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy. **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime**: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional, 2012, pp.667-704.

O qual exame se fará em casa de um dos ditos examinadores qual eles entre si ordenarem a que eles serão presentes para que vejam se o tal oficial faz obra conveniente para que mereça ser aprovado. (AML: PT/AMSLB/CASVQ/01/0019, 1572, f. 163v)

Os juízes examinadores do ofício de violeiro deveriam atentar-se à qualidade da fabricação de violas de seis ordens “de pau preto ou vermelho laureada de fogo muito bem moldada”, de tabuleiros de xadrez “muito bem desempenado[s] que seja[m] para passar em as casas de tabuleiro muito bem assentadas”, harpas “do tamanho que quiserem bem laureada” e rabecas e rabecões de “tampo cavado de muito boa grossura toda igual” (AML: PT/AMSLB/CASVQ/01/0019, 1572, f. 164r). A existência do documento alinha-se, em primeiro aspecto, à operação de um mercado ativo em demanda por produtos relativos ao ofício da música; em segundo aspecto, à natureza mecânica do ofício não exigir uma inspeção sobre procedência ou qualidade social do seu praticante (*de genere et moribus*). Pelo sobredito regimento, pode-se inferir todo um conjunto de práticas de natureza ampla em música que demandavam um circuito profissional qualificado, especializado e normatizado para atender às necessidades daquele cenário. Por certo, sem estranheza alguma, panorama em linha com todo um circuito europeu desejoso por instrumentos e publicações sobre/em música.

No entanto, das 120 profissões dispostas em regimento no volume de 1572 (em 1702, por despacho da câmara lisboeta, se anexam mais 82 modificações em dois volumes), nenhuma tratava diretamente do exercício profissional da música; por exemplo, suas atribuições, características ou processos de exames para licença de exercício. Para esta atividade organizava-se compêndio normativo em modelo de carta associativista, elaborada em aparente comum acordo e cujo objetivo era regulamentar e coordenar a prática vinculativa de seus integrantes em hierarquias de responsabilidades e benefícios: os *compromissos*.

Esta distinção, apesar de à primeira vista somente protocolar, sublinha a interpretação da existência de espaços diferentes no contexto das práticas musicais. Não somente o local de feitura e reconhecimento do comum acordo profissional – poder municipal (Câmara) ou associativismo leigo (Irmandade) – ressalta diferenças entre um e outro documento, mas a própria natureza das relações de identificação de grupo e seus desdobramentos com base no ordenamento social tipo antigo regime vigente. Por outras palavras, a maneira pela qual um determinado indivíduo que pratica e performava culturalmente aquilo que nomeamos por música, sendo versado ou não nos termos dos melhores tratados publicados sobre teoria musical, era entendido coletiva e subjetivamente. Me adiantando um pouco na argumentação, vale ressaltar que esta subdivisão protocolar entre indivíduos que se enquadravam no universo do oficialato mecânico, de lida manual, e indivíduos que habitavam esferas mais nobilitantes, à época, demonstra-se sugestivo por fornecer indícios à compreensão da percepção sócio-comunitária do ofício de músico. Se, por um lado, os regimentos de ofício determinados e regulados pelo poder municipalista não registravam a categoria profissional em suas atas, por inferência, em meu entendimento, espera-se um cenário de nobilitação por meio da prática musical. Algo que, ainda me adiantando no argumento, não se torna patente no contexto das Minas Gerais.

Retornando ao território de Portugal Continental. Tomando como exemplo o *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília* de 1749, formulado em Lisboa por um grupo auto-percebido como professores da arte da música⁴⁷, o processo de admissão de novos profissionais-irmãos divergia substancialmente do ingresso e reconhecimento em outras condições laborais contemporâneas e atribuídas ao crivo normativo dos Senados da Câmara. Registrava

⁴⁷ Entre os signatários do documento consta o teórico Francisco Ignacio Solano, autor de tratados publicados e de relevância para o contexto das práticas musicais em Portugal ao setecentos.

o estatuto vinculativo e de autogestão leiga a necessidade de, caso desconhecido o pretendente à irmão, dever-se-ia proceder a inquérito cuja finalidade era verificar “ser [o pretendente] de boa opinião, procedimento⁴⁸, e costumes, o que também se entende das mulheres com que forem casados” (BNP: COD. 9002, 1749, f.3r). Qualidades necessárias, de acordo com o conjunto dos professores, ao exercício de uma “das sete artes liberais, e por esta razão nobre” (BNP: COD. 9002, 1749, f.1r). Tais procedimentos de indivíduo, ou procedências, resumiam-se a análise dum conjunto específico de atributos pessoais e trajetórias genealógicas que caracterizavam como impeditivo uma ancestralidade ou pertença aos fazeres manuais-mecânicos.

Declarando que não serão admitidos Irmãos senão os verdadeiros Professores da arte da Música ou pessoas nobres, excluindo toda a pessoa que exercitar qualquer ofício mecânico, ou mulheres que se ocupem em tratos baixos e vis. Se poderão, porém, admitir Letrados, Médicos e Cirurgiões; não só pela nobreza de seu exercício, como por poderem ser eles úteis a Irmandade, o mesmo se diz dos Religiosos que se obrigarem às leis deste Compromisso (BNP: COD. 9002, 1749, f.3v)

Em paralelo aos aspectos proibitivos de natureza sócio-estamental, fundamentados na dita boa procedência e costumes, os confrades músicos em Lisboa deveriam respeitar igualmente um código de conduta associativa que implicava restrições e penas àquele que prejudicasse economicamente um semelhante. Em seu Capítulo 4º, acerca das condições para se ter patente de Mestre reconhecida e expedida pela Mesa, o comum acordo profissional determinava uma multa de 12\$800 ao Mestre que apresentasse um “ânimo ambicioso” (BNP: COD. 9002, 1749, f.9r) em ações de

⁴⁸ O conceito de *procedimento*, neste contexto, emprega-se à classificação de linhagem. Portanto, um indivíduo de bom procedimento apresenta, conseqüentemente, uma trajetória familiar e consanguínea sem as máculas da mouraria, do judaísmo, da África, América, enfim, tudo o que habitava um imaginário luso de corrupção de linhagem, desde origem e nação ao ofício e qualidade social atribuída. Para o assunto, consultar: PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical das Américas portuguesa e espanhola, entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

disputa direta pela realização de festas e funções; especificamente, a prática de negociação por valor inferior ao firmado previamente com algum outro confrade. Para além da pena financeira, o irmão que apresentasse tal comportamento estaria sujeito a “uma áspera repreensão cujo castigo é ainda limitado para tão indigna ação e por ser de muito prejuízo do tal irmão e indigna a todos os da nossa nobilíssima Irmandade” (BNP: COD. 9002, 1749, f.9r), cumulando na expulsão pela reincidência. Do mesmo modo, aqueles cantores e instrumentistas que por ventura aceitassem uma recolocação no quadro de profissionais sob a gerência de um Mestre, o trocando por outro, também incorriam em danos graves pelo tido “menosprezo de toda a Arte, e Profissão” (BNP: COD. 9002, 1749, f.9r), sendo igualmente penalizados. Por outras palavras, os critérios de vinculação e mútua identificação em Lisboa determinavam aos professores da arte da música um horizonte definido de prática entendidas como pertencentes à ideia de nobilitação da atividade e próprio cumprimento da profissão. Parâmetros que abarcavam desde um perfil idealizado de seus praticantes até práticas laborais essencialmente cooperativistas ou clientelistas.

O cenário em Lisboa apresenta desdobramentos semelhantes no contexto das relações socioprofissionais da cidade do Porto. Em seu estatuto reformulado de 1791, um grupo também auto-percebido como professores da arte da música afirmava em comum acordo que aceitariam para irmãos somente aquelas pessoas “que não exercitarem Artes ou Ofícios mecânicos, assim como também as mulheres que se não ocuparem em tratos baixos e vis” (ANTT: PT/TT/MR/NE/06/13, 1791, f. 7r.). Curiosamente, no entanto, as fronteiras da comum identificação expandiram-se no Porto ao reconhecimento formal de outros agentes de habilidades e qualidades profissionais tidas como semelhantes ao devido exercício da *arte da música* que, porém, viviam “em diversa Religião” (ANTT: PT/TT/MR/NE/06/13, 1791, f. 34v.). Pela sobredita diretriz, assinada pelo Padre Antônio Pinto Barreto em outubro de 1791 como Provedor da Irmandade, infere-se que de certo modo reconheciam-se

modalidades do exercício do ofício da música ao feito dos professores, mas que não necessariamente se inscreviam na percepção de alinhamento devocional dos confrades. Ou seja, a concepção de práticas marginais, contudo, ausentes do defeito ou mácula do fazer mecânico: *reconheço-te, contudo, não identifico-me*. Do mesmo modo, conjectura-se um circuito de percepções mútuas no fazer musical para além dos muros do associativismo em Santa Cecília, iluminando, nestas condições, certa soberania abstrata e protocolar da instituição como reguladora dum complexo de práticas musicais.

Do mesmo modo, como nesta Cidade e Lugar da confraria chegam e vivem muitas pessoas, que sabendo da nossa arte, não podem ser confrades por viverem em diversa Religião da de Cristo, que professamos, e não seja justo que se privem dos meios de subsistirem, e lucrarem para viver, declaramos que os referidos professores de Religião diferente podem exercer a nossa arte, sem que lhes olvide o rigor do referido Capítulo 1º [...] (ANTT: PT/TT/MR/NE/06/13, 1791, f. 34v.)

Vale ressaltar, em paralelo, que outro conjunto normativo se aplicava às práticas tidas como periféricas ao contexto do nobre exercício da arte da música. Especificamente no Título 103º das *Ordenações do Senhor Rey Dom Manoel* (1514) determinava-se que aqueles que se portassem a “cantar, como com alguns instrumentos de tanger às portas de outras pessoas” (PORTUGAL, 1790, p.137) pela noite, fossem detidos e enviados à cadeia por trinta dias, com multa de dez cruzados e perdessem os instrumentos. Cenário proibitivo reeditado nas *Código Filipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal* no Título 81º de seu quinto volume (1603) que estende a pena não somente àqueles que cantam e tocam seus instrumentos, mas também aos colaboradores “que a isso assistirem” (ALMEIDA, 1870, p.1203). Ou seja, diferentemente da condição e qualidade de *professor da arte da música*, tangedores e cantores urbanos inseriam-se em outro conjunto de percepções socioculturais que

os creditava juridicamente a desautorização de sua prática, por normativa criminal com pena e multas previstas, ao menos, desde o século XVI.

Por este contexto acredito que seja possível delimitar um conjunto de critérios associativos pautados pela qualidade social do indivíduo na comunidade que articulava, ao que tudo indica, tanto os espaços autorizados à prática e exercício profissional da música, assim como das políticas de grupo e identificação que agregavam ou separavam em estratos específicos: nobres ou mecânicos, professores ou tangedores, participantes do devido fazer ou aqueles periféricos. Este cenário implica, conseqüentemente, que a delimitação de categoria de análise sócio-histórica tomada em conta pelo analista musicólogo deve atentar-se ao terreno de sociabilidades e suas dinâmicas de jogo. Isto é, ao meu ver, torna-se fundamental analisar um grupo e suas relações a partir da premissa da autonomia sensível dos atores (LATOURET, 2012) e emprego de critérios compartilhados à época do recorte. Desse modo, apresentam-se com maior nitidez os campos relacionais disponíveis aos músicos, neste caso.

Portanto, a partir desta mirada, entendo um xadrez de estratégias de vinculação que ressaltam (sobretudo nas mentalidades lusa) políticas de demarcação entre um e outro grupo praticante de música, sendo um tido como *iguais* e outro como *não participante*. Cenário identificado em Portugal, na tratadística musical do quinhentos e seiscentos (ROCHA, 2010), marcador dum entendimento coevo sobre características da prática musical interpretativa de cunho distintivo em qualidade; e cujos desdobramentos, *grosso modo*, podem ser interpretados como uma articulação de identidades e autorizações. No entanto, estas marcas de distinção associativista não se apresentavam distantes dos parâmetros vinculativos presentes na sociedade lusa do antigo regime. Tanto sobre o aspecto essencialmente corporativista ou clientelista (HESPANHA, 1982, 2012), quanto das insígnias de

distinção e seus desdobramentos, congregar iguais sob o manto de uma unidade definidora ou apartar diferentes pelo mesmo processo integravam o próprio ato relacional das sociabilidades tipo antigo regime. Entretanto, quando lançada a mirada ao terreno americano, observa-se um cenário constituído ao sabor da adaptação no contexto dos núcleos urbanos além do Atlântico.

A normatização do comum interesse profissional também se manifestou no contexto da conquista americana. Consta nos fundos do Arquivo Histórico Ultramarino, em sua seção de documentos avulsos, o registro de quatro despachos sobre petições oriundas da América Portuguesa: dois da cidade do Rio de Janeiro (1785 e 1805)⁴⁹ e dois da Vila de Recife (1809 e 1810)⁵⁰. Acerca dos primeiros, solicitavam os professores da arte da música a confirmação do compromisso de sua irmandade e a validação, em terras cariocas, do Alvará de 16 de novembro de 1760 no qual D. José I determinava a obrigatoriedade de vinculação à irmandade por qualquer pessoa que exerça ou queria exercer a profissão. Já os despachos do Recife versavam sobre a confirmação do compromisso da irmandade local e envio de documentos comprobatórios para que a graça régia do estatuto fosse realizada.

Dizem o Provedor e Irmãos da Irmandade de Santa Cecília da Cidade do Rio de Janeiro, que estabelecendo-se naquela Cidade na Igreja de N. Senhora do Parto a dita Irmandade, para melhor direção dessa se fez um Compromisso que se acha confirmado por V.A.R pela Provisão de vinte de Setembro de 1786, cujos Capítulos não só respeitam as obrigações de todos os membros da dita Irmandade, mas até o bom regime da mesma; e sendo um dos Capítulos que toda a pessoa que quizer exercitar a Profissão de Música, será obrigado a entrar na dita Irmandade, e que não sejam admitidos

⁴⁹ Petição assinada pelos Conegos João de Figueiredo Chaves Coimbra e João Gonçalves da Silva Campos, com assinaturas dos músicos e eclesiásticos Custódio Moreira Lívio, Joaquim Joze da Rocha, João Pedro Carvalho de Moraes, Thomas Pedro Cotrim de Almeida, padre P. Francisco de Paula Pereira, o chanter Joze Ribeiro, Joze do Carmo Torres, Joaquim Bernardo de Almeida Soares, Joze Ignacio Machado e Carlos Joze da Costa (AHU: ACL – CU, 017, Cx.227, D.15581, f.1v)

⁵⁰ Respectivamente: AHU: ACL_CU_017, Cx.125, D.10020; AHU: ACL_CU_017, Cx.227, D.15581; AHU: ACL_CU_015, Cx.272, D.18137; AHU: ACL_CU_015, Cx.273, D.18181.

senão Professores que tiverem verdadeira inteligência de Música; e porque continuamente sucede intrometerem-se a dirigirem festas, e exercitar nelas pessoas não alistadas na Corporação, e ainda algumas sem inteligência da Arte e como estas circunstâncias foram já atendidas a favor dos Professores de Música desta Corte, e Cidade de Lisboa, por Alvará de 15 de Novembro de 1760, e os suplicantes estão na razão de merecerem a mesma graça. (AHU: ACL – CU, 017, Cx.227, D.15581, f.1v)

A despeito de sólidos esforço em direção à localização de registros da atividade da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica em período anterior a 1812 (LANGE, 1983; LEONI, 2007; BUDASZ, 2008; NOVAES, 2019a) não há, até o presente momento, conhecimento de sua operação normatizada no século XVIII com paralelos ao contexto lisboeta, portuense ou carioca. Cenário que, por certo, não exclui um sistema de comuns acordos e critérios vigente nas práticas vinculativas dos músicos em Vila Rica. Já para sua atuação no século XIX, constam nos fundos do Acervo Curt Lange, sediado na Universidade Federal de Minas Gerais, dois livros de receitas e despesas da sobredita irmandade nos quais registram-se a movimentação contábil da instituição⁵¹. Indicando, portanto, uma atuação coordenada e de cariz associativista que, no entanto, entende-se como contextualmente localizada em critérios de vinculação diferentes dos cenários de Portugal Continental ao setecentos.

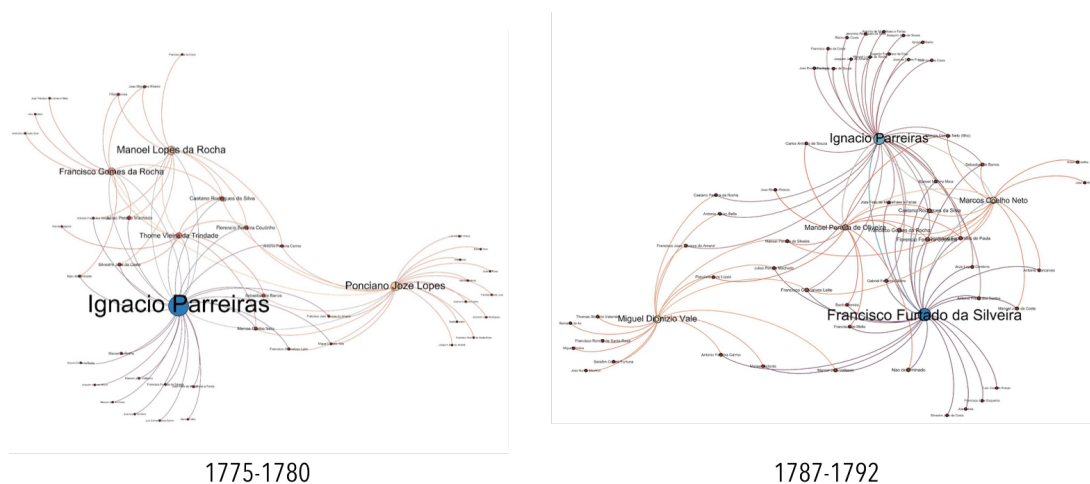
De fato, no parecer do Procurador da Corte de Lisboa acerca da solicitação dos professores da arte da música na cidade do Rio de Janeiro de 1785, alegava o oficial régio que “os compromissos são feitos para se regerem certas corporações debaixo de leis, que se prescrevam, o que não tem autoridade mais do que a que nasce da mútua convenção” e àquela que provém da “vontade do Soberano” (AHU: ACL – CU, 017, Cx.125, D.10020, ff.2r-2v). Ou seja, acredito que seja válido afirmar que a materialização de um acordo coletivo, por meio de um documento protocolar, por exemplo, representa não o início da trajetória de uma instituição e de suas práticas

⁵¹ Especificamente, ACL:BRUFMGBUCL9.2.22.01 e ACL:BRUFMGBUCL9.2.22.02

regulares, mas, ao contrário, o reconhecimento como estratégia benéfica para aqueles que as propuseram à visibilidade régias e normativa. O registro documental somente como um dos vários vetores de negociação, prática, movimentação e ruptura em meio aquilo que seres humanos costumeiramente desempenham em suas relações vinculativas e associativas. Por este aspecto, a inexistência, até então não reconhecida na musicologia nacional, de carta associativa de Santa Cecília de Vila Rica não impossibilita a leitura de uma prática ordenada, socialmente concebida e praticada que organizava e articulava o ofício de música na localidade.

Desse modo, se faz necessário traçar um escopo geral de práticas associativas em música no contexto vilariquense a fim de estabelecer aspectos de paralelismo, transversalidade ou índices de incidência com o que prevalecia normativa e culturalmente tanto em Lisboa, Porto ou Rio de Janeiro e Recife. Em publicações anteriores refleti a natureza desses processos associativos a partir do mapeamento geral das vinculações valendo-me de estratégia metodológica de análise das redes de sociabilidades (NOVAES, 2019a). Argumentava à época que o acúmulo de insígnias de destaque social costumeiro, militar ou eclesiástico beneficiava o oficial músico em seu exercício profissional; tornando-o visível e preterido recorrentemente nos grupos que se apresentavam nos ofícios e festividades da vila. No entanto, neste momento, gostaria de ampliar esta interpretação: lançando luz aos anos deste recorte e associando à interpretação das modalidades de financiamento da música entre acórdãos e arremates.

Gráfico 11 - Exemplo de redes socioprofissionais ativas em Vila Rica nos recortes 1775-1780 e 1787-1792



Fonte: elaborado pelo autor

A partir da análise dos marcadores de classificação sociocultural⁵² apresentados nas solicitações de pagamento e autos de arrematação expedidos pelo Senado da Câmara de Vila, assim como outras tipologias documentais levantadas, verifiquei um conjunto de percepções e auto-percepções de pertença comunitária distantes daquele espaço reinol delimitado pelos *professores da arte da música* em seus postulados coletivos de identificação sócio-profissional: os compromissos de irmandade. Majoritariamente, para Minas Gerais, observa-se neste complexo documental de fôlego a presença de indicadores de distinção social por patente militar vinculada ao exercício da música: capitão, quartel-mestre, ajudante de mestre de campo, timbaleiro ou trombeteiro. Tais características são melhor entendidas quando postas em paralelo às estratégias de ampliação das redes de atuação de um determinado indivíduo a partir da reunião de índices de qualidade social por insígnias militares ou civis (STUMPF, 2006, 2009). Ou seja, possuir destaque social na localidade e o acesso a espaços de atuação laboral-econômica. Direcionamento interpretativo que se distancia de uma leitura de natureza *quiçá* nacional-patriótica apresentada por Lange (1979), pela qual o vínculo do militarismo ao ambiente das

⁵² Especificamente entendidos como indexadores de qualidade social fundamentadas em titulações costumeiras, militares ou eclesiásticas, pela cor, nação, condição do indivíduo.

práticas musicais de justificaria num sentimento de “defesa, não apenas desta Capitania [Minas Gerais] pelo temor de levantes, mas também do Rio de Janeiro” (LANGE, 1979, p.15). Neste sentido, observa-se pela referida documentação vilariquense que parte da lógica associativa se dava num contexto de manobras específicas que redefiniam a capacidade de exercício profissional do indivíduo pelo acúmulo de distinções não necessariamente conectadas àquelas tidas como próprias ao verdadeiro exercício da música por professores, como no caso lisboeta e portuense. Para além deste aspecto, as procedências dos músicos atuantes em Vila Rica distanciam-se do cenário determinado nos compromissos metropolitanos. Num aspecto, pelo exercício militar, sobretudo de baixa gradação de patente, que os conferia o estatuto da lida manual-mecânica. Noutra, pela natureza da marcha de ocupação do território americano em movimentos migratórios, forçosos ou voluntários, que se inserem nas dinâmicas do processo colonizador das conquistas.

Digno de menção é o ofício de 12 de janeiro de 1806 no qual o então governador da Capitania, Bernardo Jose de Lorena, versava sobre sua percepção das procedências de Francisco Gomes da Rocha: “[...] é verdade que o Suplicante tem servido sempre com muita prontidão, e tem muita boa conduta, assim como tudo o mais que alega, deve, porém, advertir que é um homem pardo [...]”. (AHU: ACL – CU_011, Cx.167, D.3). Ao que tudo indica, sob uma lente de observação exclusivamente reinol – exemplificada pelo parecer do governador Lorena – as condições para uma prática musical tida como própria à inteligência de nobres professores da música se faziam adaptadas no contexto vilariquense. Uma das possíveis janelas de entendimento destes processos adaptativos constitui-se pelos espaços econômicos em música articulados em Vila Rica. Para além do financiamento leigo, quando comparado aos postulados dos compromissos de Lisboa e Porto, um dos territórios de atuação profissional para os músicos em Vila Rica se dava por patrocínio do Senado da Câmara em modalidade de arrematações.

O sistema dos arremates de música divergia de outras arrematações empregadas no mesmo período; uma vez que pressupunha o pagamento de valores por parte do poder municipal ao executante do serviço e não o contrário. Em paralelo, as arrematações fundamentavam-se numa lógica de lances ao feitio de leilões invertidos: aquele que por menor valor ofertasse a realização do serviço à Câmara respondiam pela música das festas anuais. A prática dos arremates pressupunha, por fundamento, a concorrência entre *professores da arte da música*, mesmo que interpessoalmente negociada. Era necessário que lances de maior ou menor montante fossem apresentados ao poder camarário até que, por fim, se determinasse o músico e seu grupo responsável pela música. Aspecto que diverge substancialmente da repreensão lisboeta à “tão indigna ação” nascente de um “ânimo ambicioso” pela disputa entre um e outro músico-irmão (BNP: COD. 9002, 1749, f.9r). Todavia, registra a documentação cartorial expedida pelo Senado da Câmara que, a partir da operacionalidade recorrente da Irmandade de Santa Cecília em Vila Rica já ativa em 1818, o músico que arrematasse as festas não mais respondia por um grupo específico sob sua gestão, mas sim como “um dos diretores da música para prontificar esta em todas as festividades” (APM: CMOP – 133, f.93r).

Sob a lente de entendimento dos espaços socioprofissionais e de proteção do interesse coletivo dos músicos, representado pelo estatuto de Santa Cecília de Lisboa⁵³ (referencial ao do Porto e, inclusive, Rio de Janeiro), a própria prática de

⁵³ Em seção *Apêndice*, encontra-se o mapeamento das relações sócioprofissionais tecidas no recorte 1769-1770 no contexto da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa. A partir da análise de documentação salvaguardada no Acervo Curt Lange (UFMG), especificamente de Manifestos dos Músicos e Festas, realizei o mapeamento das vinculações desenhadas no espaço da Irmandade seguindo a metodologia adotada anteriormente (NOVAES, 2019) e aqui também abordada. No entanto, devido ao reduzido material disponível, cobrindo somente dois anos de atuação, não inseri nesta tese quaisquer apontamentos ou interpretações. Indico, contudo, que pretendo em futuro próximo abordar em detalhe tais vínculos e debruçar-me com mais intensidade em conjuntos documentais Portugueses *in loco*.

sobrevivência laboral em música em Vila Rica antes de 1812 distanciava-se do esperado pelos congêneres reinóis. Desprovidos, ao que tudo indica, de compromisso associativista normatizado ao setecentos, pertencentes a argumentos sociais tidos como não nobilitantes ou *verdadeiros* e em disputa direta por exercício da profissão, aos músicos vilariquenses era decretado o imperativo da ambientação contextual pelo cenário de possibilidades americanas (MENESES, 2013).

4.2.3 Vivências: disposição espacial e ocupação do solo em Vila Rica

Ao início do século XIX, o espaço urbano de Vila Rica organizava-se jurisdicionalmente entre distritos de maior ou menor densidade demográfica, pelos quais habitantes de qualidades sociais e atributos econômicos diversos residiam desde sobrados de fino trato arquitetônico aos casebres mais humildes e espaçados por entre ladeiras e vielas da sede política da Capitania de Minas Gerais. Especificamente, o território urbano da vila compunha-se das porções distritais de Antônio Dias, Ouro Preto, Alto da Cruz, Cabeças, Padre Faria e Morros. Este último distrito, subdividido em porções menores denominadas genericamente de *morros*⁵⁴.

No entanto, o espaço urbano de Vila Rica demonstra-se articulado em desejos e práticas de vivência e ocupação do solo múltiplas, sobretudo, quando avaliado em suas mobilidades e modificações inventivas no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Em seus estágios embrionários como centro populacional, confirmava-se como território desenhado por indivíduos cujas características de vivência e exploração indicavam a migração e o assentamento irregular como aspectos predominantes - característica que possibilitou à sociedade mineira setecentista a analogia com os achados

⁵⁴ Nomeadamente: Morro dos Ramos, Morro de São Sebastião, Morro da Piedade, Morro de Santa Anna, Morro de São João, Jacutinga, Ouro Podre, Ouro Fino, Queimada, Lages, Caminho Novo, Córrego Seco.

*aluvionais*⁵⁵ (Holanda, 1972). Já em seus estágios de pujança econômica e financeira, possibilitados pelas grupiaras e minas de exploração aurífera, um complexo de atividades econômicas, profissionais e financeiras alimentavam tanto o imaginário das elites locais com as insígnias de destaque e índices de nobilitação americanas (STUMPF, 2009) quanto às salas dos sobrados vilariquenses com objetos de fino trato advindos das quatro partes do mundo moderno (GRUZINSKI, 2004). Já nos anos finais do século XVIII e início do XIX, Vila Rica tornava-se espaço de reinvenções e estratégias de sobrevivência econômica dado o decaimento expressivo dos achados auríferos e seu decorrente impacto nos cofres municipais.

Por outras palavras, a interpretação atenta do espaço urbano vilariquense se estabelece num cenário que considera mobilidades, alterações e modificações constantes que concederam vivacidade e resiliência ao território. Estas marcas se expressam, igualmente, no perfil geral de ocupações profissionais (MENESES, 2013), nas receitas e despesas anuais da Câmara (SANTIAGO, 2001; FIORAVANTE, 2015), dos soldos pagos e mobilidade aos pertencentes à hierarquia militar (COTTA, 2002), assim como do volume das trocas comerciais e consumo local de bens oriundos do Reino ou manufaturados ou cultivados em outras porções da Capitania (CARRARA, 2007). Por outro lado, o registro censitário produzido em 1804 apresenta-se como recorte laminar de uma cultura móvel. Produzido sob mando do então Governador da Capitania, D. Pedro Maria Xavier (Visconde de Condeixa) o sobredito levantamento registrava condições de vida, estratégias de ocupação do solo, índices de urbanização das porções distritais e taxas demográficas, quantificação de

⁵⁵ Isto é, à semelhança do ouro que se beteava nos rios do então Sertão dos Cataguases e cujas características denotam processos tecnológicos simples de mineração, alta disponibilidade dos achados, contudo, com baixos índices de acúmulo em porções pequenas de terreno. Portanto, um ativo econômico espaçado por entre riachos e ribeiras, que, em linha com o defendido por Sérgio Buarque de Holanda (1972), definiram e articularam os estágios iniciais de ocupação do solo de Minas Gerais pelo movediço do comportamento humano: achar, explorar, esgotar, deslocar-se a outra região e repetir-se o procedimento.

indivíduos em situação escrava e, sobretudo, o perfil geral de arrecadação tributária possível numa vila em decadência (MATHIAS, 1969).

No entanto, para o contexto luso-americano o censo de 1804 não configura estratégia pontual ou singular na gerência e compreensão dos territórios populacionais e sob controle Português na América. Meio século antecedendo o sobredito estudo populacional, na mesma vila um censo igualmente foi realizado de maneira a se identificarem os homens de maior cabedal e fortuna capazes de financiar, por meio de subsídios tidos como voluntários e outras estratégias de arrecadação tributária, a reconstrução urbana da sede do governo luso: Lisboa, pós-terremoto (ALMEIDA, 2010). Todavia, o censo de 1804 demonstra-se específico e significativo quando associado a dados complementares e contextuais. Um dos aspectos de maior pertinência e relevância do informativo demográfico é justamente a natureza de sua produção enquanto documento: registrar moradas, moradores, qualidades vigentes nas mentalidades classificativas à época, assim como nomear e descrever as condições de vida de agentes reconhecíveis entre o amplo da população local - neste caso, o conjunto de interesse recortado em agentes autodeclarados ou intitulados como viventes da *arte da música*. Isto é, compreender por meio do censo tanto as estratégias de qualificação social quanto o resultado de escolhas de pertencimento e vivência espacial na vila.

Em paralelo a este conjunto de dados contextuais soma-se a existência documental e salvaguardada da planta cartográfica de Vila Rica em 1800 nos fundos arquivísticos do Arquivo Público Mineiro (APM - 079). Ou seja, enquanto os dados censitários possibilitam a localização nominal e seus derivativos informacionais (ocupação profissional, classificação social, perfil genérico financeiro e econômico, composição familiar, localização da morada, dentre outros) a informação cartográfica permite espacializar as relações e mensurar pertencimentos. Em outras palavras, traçar no

contorno de vielas e ladeiras de uma vila americana as possíveis predileções, limitações, associações e vivências cotidianas no espaço urbano. Por exemplo: residir próximo a indivíduos tidos como iguais e apartar-se daqueles que não se estabelece identificação; associar-se de maneira efêmera, matrimonial ou consanguínea com outros habitantes, resultando na ampliação de núcleos familiares e de compadrio; encontrar-se humana e juridicamente restringido pelos grilhões das senzalas e, talvez, naquele espaço inusitado e forçoso de vida, tecer relações de amizade, solidariedade, afetividade e matrimônio; expressar modos de vida confortáveis ou de menor liberdade econômica por meio indicadores de posses e atividade laboral que denotam pobreza, riqueza ou adaptabilidade (v.g sobreposição de ocupações profissionais); dentre outros aspectos.

Interessa-me em especial a associação de três fatores: 1) as redes socioprofissionais tecidas entre os músicos ao final do século XVIII previamente mapeadas e interpretadas; 2) as atribuições socioculturais entre qualidades e condições de vida destes músicos; 3) a localização espacial de suas moradas. A conjunção desses três aspectos denota, adiantando-me nas considerações, a visualização e compreensão de processo de sobreposição de redes de sociabilidade de natureza diversa e que se estendiam desde a vinculação profissional ao avizinhamto. Desse modo, analisando os três conjuntos informacionais de maneira contextual e significativa, materializam-se no próprio espaço urbano as predileções associativas e as qualidades sociais percebidas e compreendidas em seu tempo. Isto é, a vinculação humana, a atividade profissional, a qualidade estamental e a ocupação do solo vilariquense associados numa larga e significativa rede de vivências. Para tanto, em primeiro aspecto é necessário compreender o censo de 1804 em relação às problemáticas e considerações contemporâneas acerca do processo de classificação demográfica. Em segundo, analisar a planta cartográfica de Vila Rica, produzida somente 4 anos anteriores ao censo, e cotejar as informações censitárias com as indicações espaciais.

Por fim, conjugar estes dados com as estratégias de associação profissional em música para a mesma vila e, majoritariamente, os mesmos atores.

4.2.3.1 Pessoalmente andei correndo pelos distritos: o censo de 1804

O censo de 1804 tornou-se objeto de inquietude acadêmica primeiramente a partir do tratamento informacional conduzido por Herculano Gomes Mathias (1969), sendo publicado no Rio de Janeiro em edição do Ministério da Justiça Brasileiro⁵⁶ e prefaciada pelo então Diretor do Arquivo Nacional, Pedro Moniz de Aragão. Desde seu primeiro luzimento acadêmico-científico no século XX até os dias atuais, o referido censo já foi abordado e interpretado por historiadores e musicólogos Brasileiros, como Iraci del Nero da Costa (1981), Francisco Vidal Luna (1982), Rogério Budasz (2008), Roberto Borges Martins (2017), dentre outros. Ainda na década de 1960, Herculano Gomes Mathias (1969) interpretava a condução do levantamento censitário como parte de um intento maior de identificar aqueles que poderiam brevemente contribuir com a arrecadação de fundos "destinados a aliviar as pesadas despesas de Portugal durante os primeiros anos do século XIX" (MATHIAS, 1969, p.8), sobretudo, tendo-se em vista as relações militares com a Espanha e a instabilidade europeia advinda do avanço napoleônico. No entanto, como destacado por Mathias (1969, p. 6) destinando-se a parcelas da população vilariquense que interessavam ao crivo metropolitano a importunação do levantamento e participação tributária na arrecadação; ficando excluídos indivíduos de maior destaque e fortuna na localidade no censo de 1804, em contraste com o censo da década de 1750 pós-terremoto de Lisboa.

⁵⁶ Aqui tomamos como referencial a referida publicação, que apresenta a transcrição literal do conteúdo informacional do censo de 1804.

Partindo do princípio de averiguar as condições da população vilariquense em 1804, o censo foi gerido pelo Capitão Mor de Vila Rica - indivíduo cuja hierarquia militar e jurisdicional atribuídas pelas Câmaras, ficava responsável pela defesa das vilas nas quais atuava (BLUTEAU, 1712, p.126). Sob seu mando encontravam-se seis Capitães que conduziram ou delegaram a função de levantamento populacional, percorrendo seus distritos de jurisdição e averiguando pessoalmente a situação das moradas.

Em cada uma das Casas que vai separada com duas linhas vai primeiro o cabeça de casal e depois toda a mais família com as idades, pouco mais ou menos que pude alcançar e ofícios, e ocupações que tudo vai declarado nas suas competentes casas. No meu Distrito não há Negociantes nem Agricultores que façam extração de gêneros, até as vendas que lá se acham são as chamadas dos gêneros da terra. Os Mineiros faiscadores vão notados nas suas casas aonde aí se vê a Escritura, que cada um possui, suas qualidades e idades. Isto é o que a minha diligência pode alcançar que a pessoalmente andei correndo o Distrito [Morro] na forma da Ordem. Vila Rica, 14 de Agosto de 1804 (MATHIAS, 1969, p.202)

A modalidade de levantamento censitário, conduzida por capitães, indica em primeiro aspecto indícios de sua composição como documento de informe demográfico. Os capitães, devido à autoridade policial atribuída pela função, percorriam vielas e ladeiras com o objetivo de averiguar, como observado no relato do Capitão Luiz Jozé Maciel acima transcrito, todo o conjunto de viventes numa determinada morada, suas qualidades, quais ofícios desempenhavam, idade, dentre outros aspectos. Vale ressaltar, no entanto, que o detalhamento dos censos por distrito não obedeceu uma unidade. Estruturaram-se com mais intensidade na maneira como cada Capitão conduziu seu levantamento, sendo alguns distritos descritos em maior detalhamento e outros com aparente menor vontade. Como exemplo, no distrito vilariquense de Ouro Preto, o Alferes Comandante Jozé Antônio da Assunção (subordinado ao Capitão Mor) em seu percurso censitário descrevia de maneira tabelada e minuciosa as informações coletadas. Descrevia o tido *cabeça de*

família ou detentor da Escrituração da morada, seguido da indicação de suas qualidades sociais, atividade profissional, idade e filiação matrimonial, quando havia. Abaixo desta seção, indicava a existência de filhos (igualmente indicando idade, condição, qualidade e profissão). Caso aquele núcleo apresentasse indivíduos em condição escrava, estes eram indicados nominalmente, contando com indicação de qualidade, cor, nação e idade. Por exemplo (Tabela 1), residiam na rua do Sacramento os Rodrigues da Silva, filhos e descendentes do Capitão Caetano Rodrigues da Silva já falecido à época do censo e cujo núcleo familiar era chefiado pela matriarca Francisca Tavares França, de 59 anos, e viúva do sobredito Capitão músico.

Tabela 9 - Descrição dos dados censitários levantados na residência dos Rodrigues da Silva, na rua do Sacramento, Distrito de Ouro Preto, no ano de 1804

Francisca Tavares França, de idade de 59 anos, viúva parda
Filhos
Caetano Rodrigues, idade 40 anos, ocupa-se na arte da Música
Jerônimo Rodrigues, idade 38, também músico
Manoel Rodrigues, 20 anos, aprende ofício
Efigênia, idade 36 anos
Escravos
Joaquim Angola, idade 50 anos, lenheiro
Joaquina, crioula, 30 anos, quitandeira em sua companhia tem Albina Tavares sua filha viúva
Filhos desta
Filhos da dita viúva
Feliciano, idade 14 anos
Jose, idade 12 anos
Maria, idade 8 anos
Luzia, idade de 7 anos
Anna de 5 anos

Francisco de 3 anos
Escravos desta viúva
Simão, Angola, idade de 33 anos, Lenheiro
Anna, Cabra, idade de 31 anos, serve a casa
Agregados forros
Rita, parda, idade de 18 anos
Candida, idade de 14 anos, enjeitada

Fonte: elaborado pelo autor

Por meio da análise dos dados coletados, verifica-se que a composição familiar e consanguínea dos Rodrigues da Silva era, majoritariamente, de oficiais músicos ocupados na Arte da Música ou em aprendizado, como Manoel Rodrigues de idade de 20 anos à época. Para além dos filhos homens, avulta-se a possibilidade de Efigênia Rodrigues, de 36 anos, possuir alguma modalidade de letramento musical ou desenvoltura em algum instrumento ou canto. Sobretudo, quando posto em contexto com seus irmãos músicos. Algo que, sem embargo, poderia ampliar a percepção da ocupação profissional em música na vila ao final do século XVIII e inícios do século XIX que, contudo, habita até o presente o âmbito conjectural ou especulativo⁵⁷. Para além deste aspecto, os dados igualmente indicam que os Rodrigues Silva participavam do universo escravista, possuindo indivíduos em condição escrava em sua residência que desempenhavam atividades de ganho.

⁵⁷ Pode-se interpretar a não listagem de Efigênia Rodrigues entre os praticantes da Arte da Música por inúmeras perspectivas. Desde aquelas que indicam a possibilidade de Efigênia não ser listada como possível musicista por parâmetro estabelecido pelo recenseador e não pelo letramento musical da sobredita, até a possibilidade de desconhecimento das atividades de Efigênia resultantes de processos de seleção e eliminação documental, assim como de invisibilidade historiográfico-musicológica até o presente momento. Por fim, vale indicar a necessidade de aprofundamento na investigação, em momentos futuros e imediatos, da relação de Efigênia com o largo campo das práticas musicais em Vila Rica. Fundamentalmente por tornar-se sugestivo a presença de uma mulher adulta, filha de um músico de importância no cenário vilariquense, participante de um ambiente familiar predominantemente composto por músicos.

Especificamente, Francisco de qualidade por nação Angola (de origem Africana), de 50 anos, escravizado pela família e detentor de conhecimentos profissionais de lenheiro⁵⁸, Joaquina de nação Crioula (nascida em solo americano), com 30 anos e quitandeira⁵⁹. Desta última, todo um núcleo familiar paralelo e convivente com o Rodrigues da Silva se fazia presente, contando com filhos, netos, escravos e agregados de Albina Tavares, filha viúva de Joaquina.

O recenseador Alferes Assunção descrevia, continuamente em seus registros, aqueles indivíduos que residiam em ruas específicas, nominadas antecedendo cada uma das indicações censitárias, e cobrindo o Distrito de Ouro Preto em minúcia. A padronização do descritivo do Alferes possibilita emular a localização espacial de cada um dos citados na listagem e estabelecer comparativos de qualidade social atribuída ou autodeclarada à época, condições econômicas ou financeiras, composição dos núcleos familiares e avizinhamo. Este último é sugestivo, por sublinhar o adensamento populacional de músicos em uma determinada porção do Distrito, seja em ruas semelhantes, moradas vizinhas, ou localidades próximas umas às outras. Por exemplo, descrevia o recenseador em sequência na sua listagem as moradas de Francisco Gomes da Rocha e Sebastião de Barros, ambos músicos de atuação recorrente nas festividades públicas e participantes de largas redes socioprofissionais. O primeiro, Gomes da Rocha, vivia sem filhos, esposa ou agregados e escravizava dois indivíduos de origem Africana: João de nação Angola, de 20 anos e praticante do ofício de carapina (carpinteiro) e Manoel de nação Mina, de 46 anos e cozinheiro. O segundo, Sebastião de Barros, vivia só, sem filhos ou

⁵⁸ De acordo com D. Raphael Bluteau, "aquele que vai ao mato cortar a lenha" (BLUTEAU, 1712-1718: 79)

⁵⁹ Atividade desempenhada por escravos de ganho em comércio ambulante de alimentos. Sobre o assunto, consultar: BONOMO, Juliana. Para além dos tabuleiros e da escravidão: a atividade das quitadeiras nas Minas Gerais do século XIX. In: SEMINÁRIO DE DIAMANTINA, 18., 2019, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2019, pp.1-17.

agregados e escravizava Izidora, de origem americana, de idade de 24 anos e praticante do ofício de cozinheira⁶⁰.

De maneira global, o censo de 1804 registrava 44 músicos que se indicavam ou eram descritos com qualidades sociais diversas e atividades profissionais variadas - a despeito do contabilizado por Herculano Gomes Mathias em 42 músicos (1969). Residiam majoritariamente por entre os distritos de Antônio Dias, Ouro Preto, Alto da Cruz e Cabeças. Possuíam em média 35 anos e 1-2 escravos, sendo a faixa global desta população de músicos abarcando desde um aprendiz de 16 anos ao músico mais velho com 70 anos. Dentre os dados levantados, os recenseadores mapearam igualmente as designações de ofício que os moradores músicos apresentavam ou eram compreendidos. Deste conjunto informacional, localizam-se músicos que se identificam exclusivamente como viventes da Arte da Música, assim como aqueles que conjugação o ofício de músico com outras atribuições laborais e, ainda, aqueles que, a despeito de indicarem no censo de 1804 não atuarem como músicos, sabe-se que figuravam entre as fileiras das orquestras recorrentemente configuradas e

⁶⁰ Sem embargo ou constrangimento qualquer, acredito fortemente que a musicologia que se devota à compreensão do espaço Ibero-Americano e, em especial, o da Capitania de Minas Gerais aos séculos XVIII e XIX deve também considerar a possibilidade de existências e vivências humanas afetivas entre músicos. Considerar, em meio às relações socioprofissionais ou de sociabilidade, redes de afetividade e vivência que sobreviviam silenciosamente ao crivo duro da mão inquisitiva de uma sociedade majoritariamente católica ou condizente com os parâmetros do Padroado luso-americano. Isto é, do mesmo modo que a presença, até então, não considerada, de Efigênia Rodrigues em um núcleo familiar majoritariamente de oficiais músicos, a possibilidade de músicos solteiros e sem filhos expressarem o que atualmente entendemos como modalidades múltiplas e plurais de identificação de gênero ou expressão da sexualidade. O assunto, em específico, já foi abordado (contudo, de maneira não detalhada e classificada em termos setecentistas de sodomia) por Domingos Sávio Lins Brandão e Raíssa Anastásia de Souza Melo (2010), quando indicavam a presença de documentação da Inquisição de Lisboa, salvaguarda no Arquivo da Torre do Tombo, acerca de práticas tidas como deviantes no contexto luso-americano. A despeito de indicar somente a existência de vivências afetivas entre músicos, sem aprofundarem-se no assunto, a indicação metodológica de levantamento em arquivos da Inquisição demonstra-se como procedimento necessário à verificação do assunto avultado aqui em nota. Por este aspecto, deve-se, em espaço de tempo célere e próximo, tornar-se problema de pesquisa e objeto de inquietude acadêmica os estudos *queer* no contexto da Capitania de Minas Gerais aos séculos XVIII e XIX. Sobre o assunto, consultar: BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MELO, Raíssa Anastásia de Souza. A formação do campo artístico-musical em Minas Barroca. **Revista Modus**, Belo Horizonte, v. 5, n.7, pp.9-30, novembro de 2010.

organizadas para as festividades em Vila Rica (NOVAES, 2019a). Portanto, definiram-se cinco categorias de análise sócio-histórica relativas à ocupação profissional: *exclusivamente músicos*, *exclusivamente militares*, *músicos e militares*, *músicos e outras ocupações não-militares* e *aprendizes de ofício*.

Tabela 10 - Comparativo entre distrito de morada, categoria profissional auto-identificada e quantidade de músicos que se apresentavam pertencimento laboral, de acordo com o censo de 1804

Distrito	Auto-identificação profissional	Quantidade
Antônio Dias	Exclusivamente músicos	2
	Exclusivamente militares	1
	Músicos e militares	10
	Músicos e outras ocupações	1
	Aprendizes	1
Ouro Preto	Exclusivamente músicos	10
	Exclusivamente militares	0
	Músicos e militares	11
	Músicos e outras ocupações	0
	Aprendizes	1
Alto da Cruz	Exclusivamente músicos	2
	Exclusivamente militares	1
	Músicos e militares	2
	Músicos e outras ocupações	1
	Aprendizes	0
Cabeças	Exclusivamente músicos	0
	Exclusivamente militares	0
	Músicos e militares	0
	Músicos e outras ocupações	0
	Aprendizes	1

Fonte: elaborado pelo autor

Como afirmado anteriormente, os dados censitários tomam contornos significativos quando postos em contexto com outros conjuntos informacionais. Especificamente, quando cotejadas o local das moradas indicadas com a organização espacial de Vila Rica, forma-se um quadro geral de espacialidades que indicam, sobretudo, a possível

interpretação de materialização das redes de sociabilidades pelas escolhas de pertencimento e ocupação do solo vilariquense.

4.2.3.2 Silhueta de espaços e vivências: Vila Rica cartografada (1800)

A configuração do espaço de ocupação do solo de uma determinada vila, ao longo do desenvolvimento demográfico de Minas Gerais, abarcava tanto os centros de maior densidade populacional e infraestrutura urbana, até os arraiais, freguesias e sítios de menor adensamento e mais isolados. Todos estes bolsões de vivência coletiva pertenciam ao território geopolítico denominado *termo* que era administrado econômica, fiscal e juridicamente por um conselho - o Senado da Câmara. Estes territórios, amplamente denominados nos mapas populacionais e nos levantamentos demográficos setecentistas apresentam baixa fiabilidade, uma vez que os parâmetros utilizados para quantificação e qualificação dos habitantes eram cambiantes e pouco detalhados.

Na realidade, dispomos apenas de dados esparsos concernentes ao número de "almas" ou de "fogos" de alguns núcleos urbanos, e a maioria dessas cifras diz respeito a espaços bem mais amplos do que as vilas e arraiais propriamente ditos (núcleos urbanos) ocupados pelos grupos de habitantes. Além disso, esses dados são geralmente pouco fiáveis, principalmente em razão da ambiguidade dos topônimos (FONSECA; VENANCIO, 2014, p. 160)

Desse modo, para além da compreensão do espaço urbano de Vila Rica como móvel e adaptativo ao longo do setecentos e oitocentos, o mesmo território de vivência também contemplava porções mais largas e amplas sob o aspecto administrativo e geopolítico hierarquizados entre vilas, termos, comarcas e capitânias. O caso específico da planta cartográfica de Vila Rica (figura 5), datada de 1800 e conservada no Arquivo Público Mineiro (APM-079), não foge ao caso ilustrado por Cláudia

Damasceno Fonseca e Renato Pinto Venancio (2014). Registrava o cartógrafo de 1800 somente a porção vilariquense de maiores adensamentos populacionais, não contemplando localidades próximas como a Cidade de Mariana ou o Arraial do Inficionado. Por um lado, tal característica limita a análise à microrregião populacional de Vila Rica, por outro, amplia as possibilidades de localizações pormenorizadas e individuais ao centrar-se numa escala (como indicado no documento, um *petipé de 160 braças*) relativamente reduzida.

Figura 6 - Planta de Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, 1800

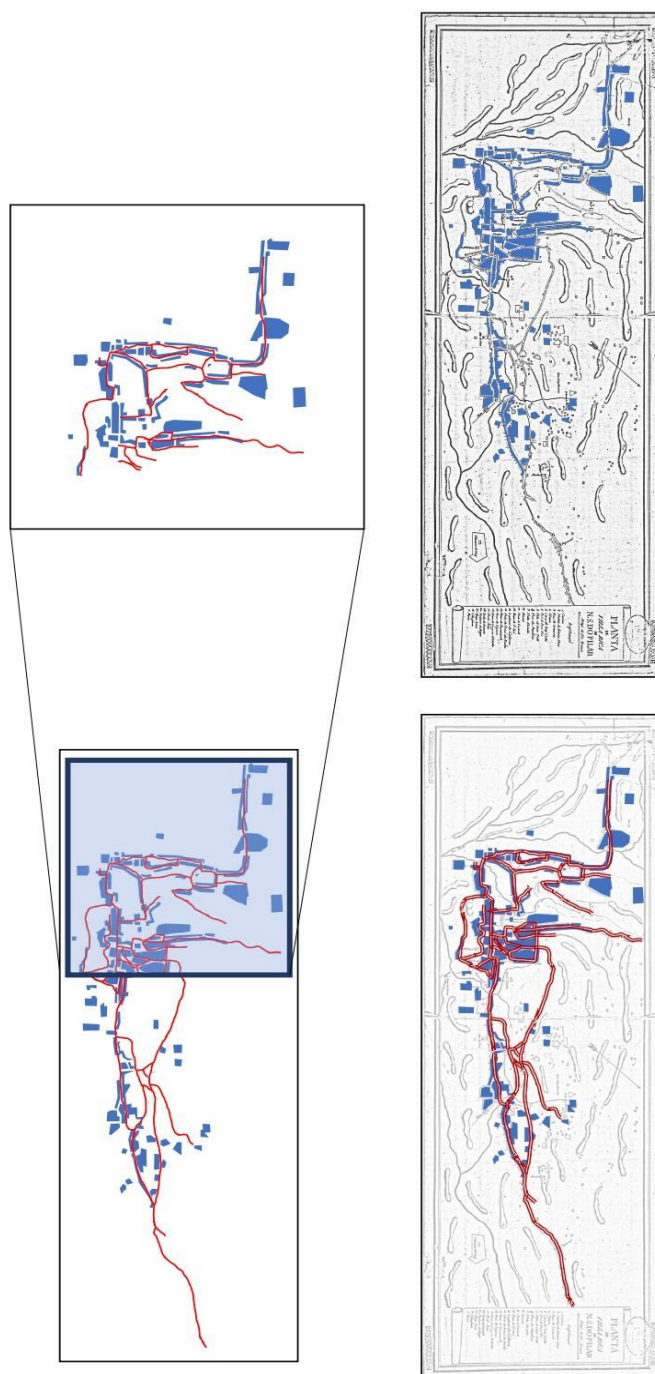


Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM-079)

A planta indica nominalmente determinadas partes urbanas e edifícios - tais como, praça, Quartéis da Cavalaria, Palácio Velho, Igrejas de São José, Carmo, Rosário, dentre outras - e numericamente 21 localidades tidas como relevantes de inscrição cartográficas - por exemplo, Casa de João Carlos, Ladeira dos Caldeiras, Marco. Para além destes indicadores, a planta igualmente nomeava ruas e caminhos que cruzavam o território vilariquense. A partir do cruzamento dos dados indicados no censo de 1804 com a disposição espacial nomeada na planta baixa de 1800, é possível traçar um panorama geral da localização aproximada das residências dos músicos atuantes ao final do século XVIII e início do XIX e suas proximidades ou distanciamentos espaciais. Metodologicamente, a planta cartográfica foi analisada e

tratada digitalmente de maneira que os espaços e porções menores fossem reconhecidos (figura 6).

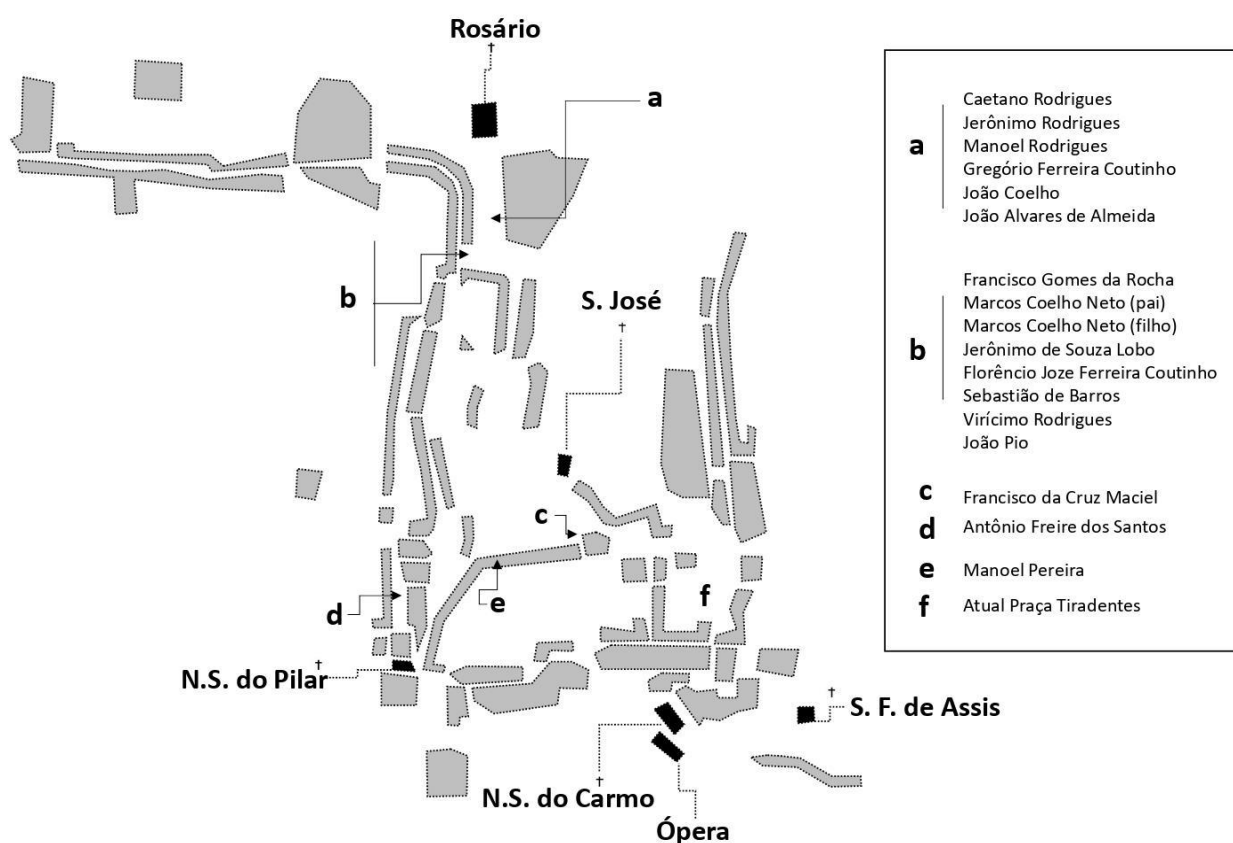
Figura 7 - Tratamento digital e reconhecimento do traçado urbano geral de Vila Rica a partir do documento APM-079. Na figura, consta como exemplo a ênfase no Distrito de Ouro Preto



Fonte: elaborado pelo autor

Partindo da localização e reconhecimento do traçado urbano de Vila Rica, procedeu-se a análise em recortes espaciais pormenorizados. Nesta segunda etapa, pontos de localização como igrejas, praças, pontes, ruas e demais indicadores foram reconhecidos em contexto com os dados censitários de 1804. Especificamente, as ruas de possível interconexão entre uma e outra informação descritas nos suportes documentais. Por meio deste percurso metodológico, foi possível sinalizar genericamente os locais de morada dos músicos em relação ao espaço urbano. Verificou-se, portanto, uma alta concentração de músicos com recorrentes associações socioprofissionais habitantes no entorno da Igreja do Rosário, no distrito de Ouro Preto (Figura 7).

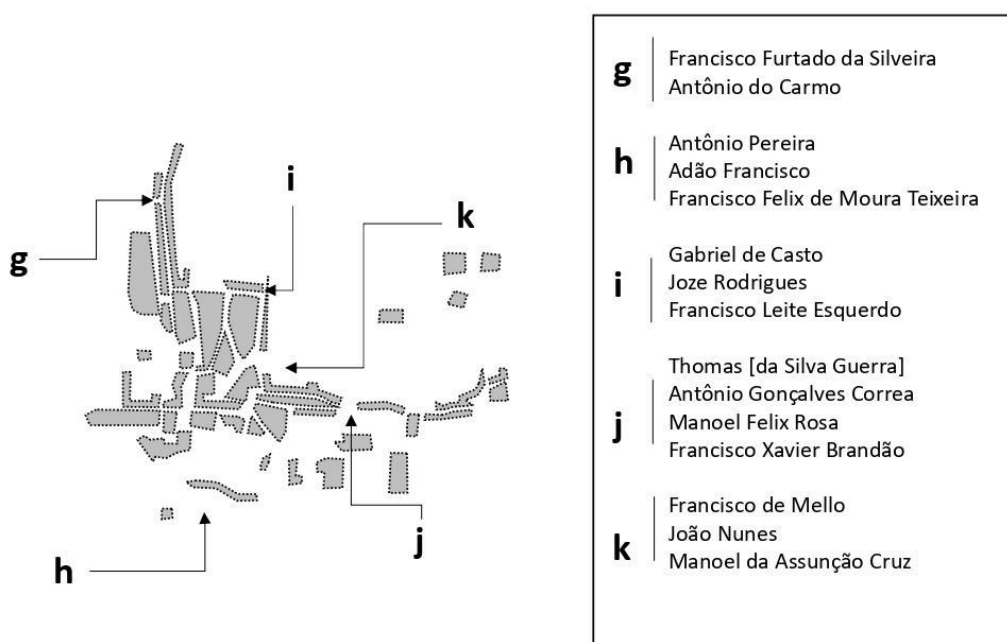
Figura 8 - Localização aproximada da residência de músicos no distrito de Ouro Preto, contendo indicadores de marcos urbanos de Vila Rica



Fonte: elaborado pelo autor

O adensamento populacional de músicos no distrito de Ouro Preto se opõe, *grosso modo*, à menor densidade demográfica registrada em outras partes de Vila Rica, tais como os distritos de Alto da Cruz e Cabeças. Do mesmo modo, a maior proximidade dos músicos em regiões próximas às Igrejas do Rosário e de São José também é sugestivo. A primeira, Nossa Senhora do Rosário, representava na organização sócio-estamental vigente à época o local primeiro de agremiação devocional e de pertencimentos de indivíduos tidos ou reconhecidos como pretos. A segunda, São José, fazia-se morada duma irmandade que agregava ofícios de lida mecânica manual e que, sem embargo, representa um ponto nodular nas interpretações sobre a atuação dos músicos no contexto vilariquense (LANGE; CHASE, 1968; PRECIOSO, 2015).

Figura 9 - Localização aproximada da residência de músicos no distrito Antônio Dias

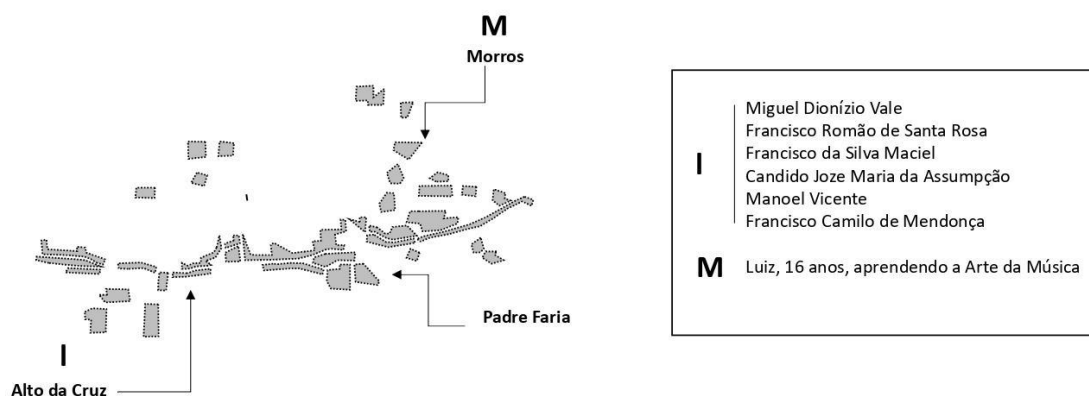


Fonte: elaborado pelo autor

Acerca do distrito de Antônio Dias (Figura 8), encontram-se listados músicos cujas listas censitárias produzidas em 1804 indicam a posse média de escravos acima do índice geral para toda Vila Rica. Especificamente de 2-3 escravos por residência,

sendo que alguns dos músicos escravizaram de 5 a 6 indivíduos de diversas nações africanas (Angola, Mina e Benguela) e aqueles nascidos em solo americano já em condição jurídica de escravo. Nomeadamente os músicos João Nunes (5 escravos), Manoel da Assunção Cruz (6 escravos), Francisco Leite Esquerdo (6 escravos). Para além dos índices altos de prática escravagista entre os músicos, o distrito de Antônio Dias concentrava outros indivíduos com alta concentração de negros escravizados em suas residências cumalados com altos cargos na administração local da vila ou do Governo da Capitania, por exemplo o Ouvidor Geral da Capitania e o Escrivão da Junta da Real Fazenda. Apesar do número semelhante de músicos residentes em Antônio Dias e Ouro Preto, respectivamente 15 e 17, os primeiros apresentavam, ao que tudo indica, condições de vida mais abastadas que seus congêneres de Ouro Preto.

Figura 10 - Localização genérica da residência de músicos nos distritos do Alto da Cruz e Morros



Fonte: elaborado pelo autor

Já para os distritos de Alto da Cruz, Padre Faria, Cabeças e Morros os recenseadores de 1804 adotaram métodos diversos e não regulares em seus levantamentos. Essencialmente, não registravam com atenção a morada dos músicos vigentes nestes distritos. Do mesmo modo, o mapa de 1800 pouco auxilia na compreensão do espaço urbano destas porções de Vila Rica. Dado o perfil do traçado de residência à margem do Caminho para Mariana e Caminho Novo, avulta-se a possibilidade de

uma região de menor densidade demográfica e maior conjugação do espaço urbano e rural para além das hortas e quintais das residências dos distritos de maior população. No entanto, nesta região vilariquense habitavam os músicos Miguel Dionízio Vale, Francisco Romão de Santa Rosa, Francisco da Silva Maciel, Candido Joze Maria da Assumpção, Manoel Vicente, Francisco Camilo de Mendonça e o jovem Luiz, de 16 anos e em processo de aprendizagem do ofício de músico.

Ao compararmos os três aspectos abordados nas seções passadas - as relações socioprofissionais em música e suas redes, o censo de 1804 e seus indicadores de qualidade e condição de vida e, por fim, a planta cartográfica de Vila Rica de 1800 - configura-se um terceiro terreno composto por índices e sinais significativos acerca das práticas de sociabilidade e vivência à volta do ofício de músico na sobredita vila. Ao que tudo indica, músico de recorrente associação e vinculados mais proximamente à zonas de influência socioprofissional igualmente residiam em porções vizinhas e compartilhavam, *grosso modo*, práticas identitárias e socioculturais ao se vincularem com maior intensidade ao espaço das irmandades dedicadas àqueles de agremiação preta ou parda. Por outro lado, a divisão distrital da vila também indica a presença de músicos com menor recorrência associativa residentes em partes mais distantes de seus grupos aparentemente concorrentes nos autos de arrematação e festividades oficiais patrocinadas pelo Senado da Câmara. Para além deste aspecto, condições financeiro-econômicas diversas entre os músicos são evidenciados pelos dados recenseados, tanto pelo local de suas residências quanto de suas posses, titulações e práticas escravagistas indicadores de largo cabedal. Especificamente, os grupos habitantes do distrito de Antônio Dias como sujeitos de maiores posses e bens em contraste àqueles residentes no distrito de Ouro Preto; indivíduos de cômodo destaque por insígnias de qualidade social. Por exemplo, patentes militares de gradação intermédia ou baixa. Por esta perspectiva

patrimonial, em sentido econômico, encontram-se à porção mais distante do núcleo de maior densidade populacional aqueles músicos de menores posses.

Entretanto, perpassando estes aspectos, observa-se em Vila Rica uma categoria profissional versátil e diversa em práticas laborais que, *grosso modo*, apresentava saberes paralelos e complementares ao exercício do ofício de músico e suas decorrentes necessidades relacionadas à desenvoltura econômica. Para além de músicos, parte significativa igualmente se identificava como praticante de algum ofício mecânico paralelo; desde o tratamento com seda e tecidos de fino trato ao auxílio em expedições militares, como o cirigueiro Serafim Correa Fortuna e o Ajudante de Mestre de Campo Miguel Dionízio Vale.

4.3 Pelo silêncio do outro, inventa-se em ausências

Este capítulo se desenvolveu a partir da proposta de observar quais seriam as possibilidades e limites do *não-musicográfico* em pesquisa em música. Para isso, foi arquitetado em três grandes abordagens que tomaram, igualmente, lentes de observação, tipologias documentais e processos interpretativos diversos entre si, mas relativos ao mesmo território de vivências: Vila Rica entre 1720 e 1822 como porção significativa de um contexto mais amplo das Minas Gerais setecentistas. Em primeiro momento, reunindo documentação de natureza contábil-administrativa expedida pelo Senado da Câmara de Vila Rica, realizei o mapeamento e identificação dos instrumentos de promoção e financiamento da música para o contexto das festividades da vila e os indivíduos que recorrentemente eram acionados pela municipalidade; e esta abordagem, por sua natureza e objetivo, nomeei de âmbito *econômico*.

Na segunda, alterando-se a mirada, desenhei como objetivo a compreensão dos critérios associativos e das lógicas vinculativas que articulavam o terreno socioprofissional em música na sobredita vila; nomeando tal abordagem *socioprofissional*. Valendo-me de fontes diversas que indicavam comportamentos de cunho associativista (listagens de participação em eventos, compromissos de irmandade e carga normativa referente ao enquadramento dos limites e possibilidades do ofício de músico no contexto luso-brasileiro à época) conclui pela adaptabilidade da prática e ofício de músico em Vila Rica quando compreendido em contexto com o espaço de Portugal continental. Esta perspectiva foi capaz de sublinhar certo imperativo da ambientação contextual e reinvenção de práticas de sociabilidade em música. Já no terceiro campo, nomeado de *vivencial*, adotei como objetivo compreender as faixas de expansão e sobreposição das redes de sociabilidade, pertencimento e vivência desenhadas pelos oficiais músicos no recorte em questão. Para tanto, recorri ao censo de 1804 e à planta cartográfica de Vila Rica datada de 1800. A partir desta abordagem, foi possível observar níveis de vínculo entre indivíduos para além do âmbito sócioprofissional (do ofício de músico) que articulavam a sede da Capitania das Minas Gerais em espaços conviviais.

Apesar da complementaridade das três abordagens com o campo exclusivo ao musicográfico sinalizar potenciais recursos à compreensão de práticas musicais em Vila Rica entre 1720 e 1822, deve-se destacar, sem medo, que tais aspectos possibilitam a contextualização de um problema e não a sua solução – se, de fato, é necessário solucionar qualquer uma das inquietudes com marcas de pontos finais próprios às narrativas. Essencialmente, por tais abordagens (que representam somente três dentre várias possibilidades e alternativas de interpretação) constituírem-se no sabor da ambientação significativa do objeto primeiro da musicologia: a música, talvez, em sua mitologia das coisas com *anima*. Isto é, se o *não-musicográfico* se posiciona como estratégia de compreensão adicional, paralela,

complementar etc., em suas limitações de entendimento, deve-se também pontuar que a *contextualização significativa* ou *cenarização das relações humanas à volta da música* também parte da concepção, talvez tácita, de que *música* é um dado da realidade humana. Interessante, portanto, é apontar que esta perspectiva, em meu entendimento, também reforça a idealização da música numa *mitologia* das práticas de vida. Evidentemente, reconheço a música como um dado da realidade, como um evento construído em significados. No entanto, também observo como sugestivo ou instigante perceber o conceito *música* como próximo de outros tantos do pensamento mitológico como metáfora: a *natureza*, o *afeto*, a *ira*, *guerra*, *memória*, *deslocamento* etc. Entretanto, um conceito mítico articulado e trespasado, ao menos desde o século XIX, por outros da lógica das compreensões do ocidente: *musik*, *object of scientific inquiring*, *geste musical*, *parte del tejido sociocultural* e tantas outras acepções assumidas na classificação de sua presença no mundo e nas relações humanas.

Aquilo nomeado de *não-musicográfico* poderia se estender a fontes das mais variadas, das abordagens mais inovadoras, das interpretações mais saborosas e dos recursos mais abrangentes. Isto é, o conceito de fonte *não-musicográfica* é empregado como estratégias de deslocamento da primazia do gênero documental *musicográfico*. Este movimento, por base, deve considerar os mais diversos recursos à compreensão da música num determinado contexto, com determinadas características, associada a determinados significados e articulador de determinadas vivências. A indeterminação das associações possíveis, acionadas pela conjunção entre *musicográfico* e *não-musicográfico*, é da ordem, igualmente, dos planos inventivos.

Ao meu ver, inventa-se tanto o desenho e estratégias de compreensão da música (problemas, *background* teórico e ampliação conceitual, fontes, objetivos, hipóteses,

processos interpretativos e adensamento final em composição narrativa) assim como das soluções alcançadas. Num tipo de movimento que se pretende à ambientação contextual do objeto definido em pesquisa: a música em determinada situação de vivência humana. Este processo se dá na esfera da necessidade de terrenos associativos e de espaços de performance humana em música; num largo edifício ornado com as melhores teorias, mas que se propõe a certa cenografia contextual. Compreendo que, por mais que atrativo sob o aspecto da multiplicidade de processos de compreensão, o movimento pelo *não-musicográfico* apresenta limitação de natureza reveladora. Por mais que possa indicar aspectos do objeto música (e aqui adoto o conceito mais amplo possível de música como produto contextual e significativo da ação humana), os processos de pesquisa por meio do *não-musicográfico* apresentam a vasta riqueza da contextualização.

Este aspecto conecta-se com o processo inventivo em musicologia das Minas Gerais setecentistas como atividade de pintura e construção de cenários fundamentados e de ambientes compreendidos. Por exemplo, no percurso aqui adotado, pela abordagem econômica pode-se compreender como financiava-se a música em Vila Rica, em mais de um século de espaço temporal, e quais os impactos possíveis nas práticas interpretativas e composicionais. Sabe-se quanto, como e a quem se destinavam valores expressivos ou não para a realização das festividades. Identificam-se os nomes daqueles que participavam do jogo objetivo e cotidiano das festividades locais (camaristas e músicos); compreende-se as estratégias de financiamento e os instrumentos legais adotados em compassos com as necessidades de um mercado local; localizam-se as festividades com maior pompa pelo volume de músicos e despesas dos cofres locais etc. No entanto, este movimento, ao meu ver, também é limitante ao passo que diz respeito a *quem, como e quando* sem, no entanto, responder o *que*.

Na segunda abordagem, social e socioprofissional, as estratégias de mapeamento de comportamentos associativos nos indicam a operacionalidade e natureza vinculativa que permitiam ao músico participar, identificar e exercer seu ofício. Especificamente, identificar-se como igual ou diferente; sobreviver economicamente; habitar ou não um terreno autorizado à prática da música; reinventar modos de vida pelas demandas de adaptabilidade americana; desejar o destaque comunitário e a honraria do ofício; manifestar sua cosmogonia e visão de mundo pela associação confrarial etc. Em paralelo, a abordagem interrelacional também é capaz de subsidiar outros entendimentos a partir do momento que concede à associação o protagonismo, alterando-se a chave e lente de percepção ao universo do vínculo humano. Âmbito, por certo, móvel, irregular, mas compreensível. Por um lado, esta lente de entendimento também permite conceder voz e face aos agentes que habitavam o contexto das práticas musicais. Por outro lado, concentra-se nos agentes. Caso mantivéssemos a analogia da ambientação pelo *não-musicográfico*, a abordagem sócio-profissional poderia, ao meu ver, indicar o elenco de personagens, seus papéis na configuração do texto das relações humanas em seu enredo relacional, suas características e seus comportamentos em cena.

Na terceira abordagem, optei pela necessidade de ampliar a percepção deste cenário de vivências por meio da identificação, análise e compreensão dos possíveis modos de vida tecidos e performados por estes agentes para além do âmbito profissional. Para isso, recorri a um tipo de documentação que, convencionalmente, não se associa à pesquisa em música: dados censitários e urbanísticos. A partir do censo de 1804 foi possível compreender a maneira como os músicos se percebiam e eram percebidos em suas atividades profissionais, sua composição familiar, sua identificação sociocultural (qualidade social atribuída ou autodeclarada), a composição de suas rendas e cabedais e o local de suas moradas. Pela planta de Vila Rica datada de 1800, interconectei os dados anteriores – econômicos,

socioprofissionais e demográficos – mapeando a disposição espacial das moradas dos músicos identificando a sobreposição das redes de sociabilidade que indicam, inclusive, zonas diferentes de habitação com proximidade ou distanciamento. Isto é, de certo modo, a espacialização da confirmação de grupos e suas predileções de vivência. A sobredita abordagem permitiu ampliar a percepção dos modos de existência dos músicos em suas relações mais convencionais: constituir família, habitar um espaço, relacionar-se em avizinhamo, possíveis laços afetivos de proximidade ou distanciamento. No entanto, ainda assim, o objeto música – aquele que nos encontros acadêmicos restava-me destacar que o compreendia de maneira diversa aos meus colegas quando questionado sobre sua presença em minhas considerações – permanecia como elemento de conexão significativa e não protagonista das inquietudes.

Ora, por um lado, não há demérito em observar o *objeto música* como um conector de sentidos entre o que as pessoas fazem e quando desejam fazer algo tido como música (SMALL, 1998; TURINO, 2008; DESROCHES, 2008; SEEGER, 2015), seja pelos seus praticantes ou pelo observador investigativo. Ou seja, mesmo que na esfera de entendimento de ambientação significativa, cenários e enredos de sociabilidade, a música não obrigatoriamente necessita ser uma protagonista de primeira ordem nas linhas de inquietude investigativa em musicologia. Primeiro, por ser próprio da feitura dos problemas em musicologia a música como ponto de questionamento. Segundo, que a ampliação dos recortes de observação, fontes, abordagens, técnicas de conhecimento e posicionamento frente à pesquisa em música não se demonstram tributárias literais do *musicográfico* há, pelo menos, quase quatro décadas (KERMAN, 1987). No contexto das Minas Gerais setentista, por certo, estas abordagens poderiam se expandir a outras esferas de inquietude e desenho de pesquisa. Por

exemplo, a partir da investigação de documentação civil e criminal⁶¹, de inventários *post mortem* como já trabalhado pelo Dr. Paulo Castagna (2006) ou, ainda, a análise correlacional da circulação de manuscritos por entre vilas e paragens do território das Minas Gerais como indícios da assimilação, recepção e direcionamentos de preferências por repertórios específicos em determinados locais, agentes e temporalidades.

Por outras palavras, o contato e intercâmbio disciplinar possibilita que, para além do *musicográfico*, compreenda-se a música como um evento de proporções múltiplas e realizado numa dada cultura, por uma dada cultura e com sentidos culturalmente arquitetados. Isso implica que adotar uma perspectiva pelo *não-musicográfico* significa, ao meu ver, ampliar fronteiras e contemplar documentações diversas, abordagens complementares e perspectivas enriquecedoras que agregam ao campo das antigas *ciências musicais* um sabor de diversidade. De todo modo, acredito que existam limitações nesta atividade; sendo que limitações, neste aspecto, não se desenham como marcadores fechados da impossibilidade de compreensão da música, mas da percepção da inerente não totalidade de seu entendimento. Esta perspectiva, ao meu ver, se conecta com maior densidade à premissa da presença do analista na feitura historiográfica a partir de predileções determinadas: olhar para uma faceta da realidade, dela recortar partes tidas como significativas (documento), editá-las ao sabor das necessidades de conhecimento e confrontar-se com as limitações de compreensão. Algo como, se num estalar de dedos, um *genie* concedesse não três, mas múltiplos desejos: *concedo a vós a possibilidade de compreender pelo diverso*.

⁶¹ Consta em apêndice um levantamento inicial conduzido nos fundos do Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência sobre autos diversos no âmbito jurídico que possuem como autor ou réu os músicos identificados em Vila Rica. Devido a sua natureza de levantamento inicial, não foi inserido nesta tese como objeto de inquietude *não-musicográfica*. No entanto, esse *corpus* expressa em si um potencial significativo de ampliação das possibilidades de entendimento das sociabilidades em música no espaço de Vila Rica setecentista.

Em nossa linha argumentativa, portanto, esta multiplicidade de entendimentos lança à ambientação significativa do contexto de existência da música inventada o aspecto crucial de certo paisagismo. Recolhem-se objetos e, no processo de narração das descobertas, contextualizam-se existências: Minas Gerais setecentista, Minas colonial, o Barroco Mineiro, a música do Século XVIII, a Vila Rica dos mulatos etc. São cenários fabricados com a mesma velocidade que se recortam objetos com estatuto de documento. Inventa-se o uso, a finalidade e a existência da memória. Para se alcançar esta percepção deve-se, em primeiro aspecto, decepcionar-se com a presença de si no percurso de conhecimento. Este movimento, que se desenrola na balança entre Eros e Midas, permite que ao analista a liberdade de inventar seja concedida em plenitude. Do mesmo modo, que aos colegas analistas fique igualmente claro que as invenções criativas integram o processo de compreensão e fabricação da memória; aqui em tela, das Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. Ou seja, no *canvas* em que represento minhas considerações as imagens que se constituem parte da minha presença como autor.

5. O paradigma da liberdade

Neste momento da tese, passadas as iniciativas metodológicas de cunho experimental do segundo capítulo ou da pluralidade das perspectivas de entendimento da música por meio de estratégias do *não-musicográfico* dispostas no terceiro capítulo, acredito que um ponto de conclusão é possível. Apresentei ao longo das seções passadas tanto os potenciais quanto os limitantes de abordagens exclusivamente dedicadas ao ambiente do documento musicográfico e daqueles que não expressam em si significados por meio da linguagem musical-escrita que, no entanto, associam-se fortemente à compreensão da música como evento da/na/pela cultura e acessado por meio da diacronia das relações em musicologia.

O ponto de chegada que defendo é da percepção da presença do analista em todos os processos desenhados e que, em paralelo, o resultado desta presença-de-si na pesquisa musicológica dá origem às mais diversas propostas interpretativas. O reconhecimento destas empresas do saber como vinculadas aos sabores e desejos de compreensão do analista possibilita o distanciamento de qualquer objetividade ou coisificação em neutralidade do próprio saber proposto. Compreendo e defendo que, este algo adicionado ao conjunto epistêmico da Musicologia que versa sobre Minas Gerais ao setecentos, constitui-se em imaginário fabricado na liberdade inventiva – reconhecida, declarada ou não consciente – do analista: do musicólogo. Ou seja, que o conjunto de saberes além de fabricados no desejo de querer saber também denotam suas marcas de produção.

Evidentemente, este pressuposto não é original; em sentido mais restrito do conceito. Como abordado anteriormente, o processo de (re)conhecimento já é compreendido no campo da História, ao menos desde as décadas finais do século passado, e das implicações da subjetividade do analista no processo de feitura

historiográfica (VEYNE, 1998). Do mesmo modo, também se reconhece que o processo de conectar indícios e deles constituir uma manufatura inteligível do tempo passado (RICOEUR, 2010; WHITE, 1995) também impacta na elaboração do conjunto de premissas, pressupostos, argumentos e sinais acessados pela diacronia das relações entre observador e objeto observado. Fora estes campos, também é de conhecimento da musicologia – em âmbito internacional e local – que a presença do observador deve ser considerada como fator ou ingrediente da receita do conhecimento elaborado (VIEIRA DE CARVALHO, 2001, 2016; COOK, EVERIST, 2001; BUDASZ, 2009; ROCHA, ZILLE, 2016).

Entretanto, para o campo da musicologia que toma com centro de inquietude uma Minas Gerais setecentista, acredito que aliado à compreensão do processo historiográfico-musicológico como elaborado em primeira pessoa cabe ainda o entendimento de aspectos que, ao meu ver, lançam o cenário da musicologia sobre Minas Gerais ao século XVIII à esfera da inventividade poética assentada na apologia ou exaltação. Isto é, a conjunção talvez temerária de um Eros que direciona o olhar do analista à compreensão de si nas fontes que observa e da taumaturgia restritiva do rei grego Midas, capaz de elevar os mais singelos e banais objetos da realidade à fineza da ourivesaria. Neste conjunto, Eros e Midas, creio que a historiografia-musicologia de Minas Gerais acrescenta, progressivamente, ao conjunto de saberes sobre este território os mais triviais objetos como pedraria da mais rara espécie. Algo como um movimento espelhado, entre analista e objeto, articulado ainda na longevidade de uma metáfora cunhada ao século XVIII por Francisco Tavares do Amaral: Minas Gerais, Vila Rica, uma verdadeira *Potosí* de ouro na América Portuguesa.

Nas jazidas de ouro documental, construídas pela seleção e escolha dos tidos *corpus* documentais significativos, habitam talvez, ainda hoje, novos mineiros em busca da

mais valiosa pepita. No entanto, estes encontram-se em estado de taumaturgia mística que possibilita que o minério ordinário se transmute em reluzente metal. Eis aqui a presença de Midas no fazer musicológico sobre Minas Gerais. Um auto de arrematação, uma ata de vereação, fragmentos de uma missa, recortes restaurados de uma pintura com suas representações organológicas, enfim, estes objetos são alçados à condição de indício de um mito fundacional grandioso, rico, em pompa das trombetas anunciativas. Evidentemente, era necessário, na balança das apologias, a existência de um detrator – e aqui assumo este papel.

Nesta seção apresento duas reflexões. A primeira, na subseção 5.1 *A invenção pela decepção de Eros e Midas* argumento pelo reconhecimento da presença-de-si na elaboração inventiva de imaginários que se apresentam como soluções em primeira pessoa para um problema igualmente tecido com verbos no singular – questiono, observo, reflito, escrevo e proponho. A marcação do sujeito oculto na construção sintática do discurso musicológico (questiona-se, observa-se etc.), no meu entendimento, deveria ser anunciada e transposta aos marcadores de personalidade narrativa que se distanciam discursivamente da dita *neutralidade* das letras apresentadas. Na segunda subseção, 5.2 *Pela liberdade da invenção e pelo desejo de inventar*, desenho sugestões com a clareza de que são apenas sugestões. Como pressuposto argumentativo, tomo distância de agendas impositivas – sobretudo, por advogar aqui a liberdade inventiva como motor do conhecimento musicológico sobre Minas Gerais setecentista. Portanto, em primeiro momento reflito como estados de liberdade inventiva podem ser alcançados pelo reconhecimento do papel e potência criativa no jogo das soluções historiográficas. Posteriormente, quais seriam os possíveis desdobramentos desta empresa do engenho humano; tendo ciência de sua abertura inerente e não tabular em processos, métodos, conceitos etc.

5.1 A invenção pela decepção de Eros e Midas

A premissa do documento como objeto criado pela escolha e pelos seus usos direciona à percepção da existência de desejos e inquietudes que fundamentam este recorte. Ora, os objetos permeiam a realidade de maneira diversa. Podem ser tidos como de fina existência ou circunstancial presença e separá-los, uns dos outros é fundamentalmente uma escolha operacional dirigida. Este argumento nos indica que, logo no primeiro processo de seleção daquilo *que se deseja compreender* há todo um conjunto de vetores de predileção com sentidos declarados ou não. Como se disséssemos: *isto é pertinente, aquilo não*. Definir como recurso à compreensão uma Ata de Vereação ou um Inventário *Post Mortem* sinaliza não somente o direcionamento possível do desenho metodológico da pesquisa a ser conduzida – como num tipo de predileção metodológica que articularia com campo da Musicologia entre adeptos do *musicográfico* e do *não-musicográfico*. Indica também que tais objetos recortados se encontram em presumido estado latente informacional.

Estado submerso de simbologias ainda não cotejadas, consideradas ou conectadas e que se constituem, pelo olhar dos analistas, em tidas janelas à percepção de realidades estipuladas, de objetos de pesquisa e de problemas lançados a eles. Por exemplo, observar a música *através* da lente contábil, jurisdicional ou de tantas outras modalidades de entendimento ou, ainda assim, compreender a música por meio da escrita em linguagem musical em seus produtos *musicográficos* capazes de representarem intencionalidades de performance: uma missa, uma marcha ou um vestígio de concerto inventado. Entretanto, é interessante sublinhar que tais direcionamentos atendem, ao meu ver, à necessidade subjetiva do analista: daquele que observa com vistas a compreender algo. O processo de escolha, primeiro passo na delimitação de um problema e todo o desenho de pesquisa, se alinha com maior intensidade aos desejos de conhecimento de quem os propõe. De modo que se

fundamentam na inquietude de um indivíduo que observa algo, tece uma pergunta e se lança ao entendimento e investigação do que deseja querer-saber. Por este e outros motivos que as perguntas são modificadas ao longo do passar dos anos, que as hipóteses iniciais são divergentes entre si e que os resultados e produtos finais igualmente se complementam, anulam ou substituem. Este movimento é bem-vindo à construção de saberes, é bem querido nos processos de compreensão dos objetos/realidades inquiridas. Enfim, não somente necessário, deve ser incentivado.

Diferentemente de processos anteriores que já definiram e tomaram a construção do saber como movimento cumulativo, num tipo de linha exponencial ao infinito, a contínua reflexão sobre um dado aspecto da realidade possibilita um terreno irrigado e oxigenado pela diversidade inerente da percepção humana da realidade. Isto é, no processo de inquietude que se inicia em primeira pessoa e, após certos movimentos, é lançado à apreciação coletiva. Estas atividades de construção de saber em múltiplas vozes são responsáveis por compor uma das mais belas sinfonias do conhecimento: a da pluriverbalidade. Deve-se, no entanto, compreender que estas ações se iniciam no âmbito individual e partem de necessidades de primeiro plano ou inconscientemente arquitetadas. Defendo fortemente que uma pesquisa conduzida de maneira atenta deve, igualmente, questionar-se sobre seus processos de confecção. Quando adicionado a esta receita de investigação o ingrediente da memória, é interessante sublinhar que o próprio processo de recolha informacional por si denota um direcionamento, uma inquietude e uma necessidade de saber que parte do olhar do analista para uma temporalidade e espacialidade da qual participa em relações diacrônica – atravessado em estratos temporais, com seus desdobramentos e suas pertinências. Eis o primeiro ponto de conclusão: recortar é uma atividade consciente e fundamentada. Escolher pressupõe direcionamento, foco, intento e objetivo.

No entanto, tanto analista quanto o(s) objeto(s) recortado(s) encontram-se imersos e perpassados por uma tapeçaria de signos, gestos, imagens, padrões, arquétipos, movimentos, ideias, imaginários e tantos outros constructos de natureza simbólica que ordenam e concedem sentido à vivência humana: a cultura. Ao analista (musicólogo ou historiador), o sistema de linguagem-cultura articula os processos de compreensão de si, do outro e do mundo. Isto implica que existe presença e ponto referencial de entendimento do analista frente às necessidades que a ele são impostas ou outorgadas: observar, decifrar, traduzir, (re)codificar e comunicar suas percepções. Aos objetos observados, sua composição e existência como artefatos humanamente alcançados respondem aos conjuntos simbólicos das culturas em que foram produzidas. São, por assim dizer, peças do engenho humano manifestados em representações: tangíveis como a materialidade de um traço sobre o papel ou, de maneira mais efêmera, de uma gestualidade que se perde logo após seu instante de existência. A composição dos objetos, no entanto, não se circunscreve a objetividades constituintes. Isto é, acredito e defendo, que a construção do objeto como tal é uma ação de observação. As conclusões alcançadas a partir da leitura significativa de suas partes não denotam uma existência singular e significados únicos. Os objetos, por assim dizer, também são construídos na relação.

Desse modo, não somente o ato de recortar na realidade um *pedaço de inquietude* e seus *recursos à compreensão* parte de um direcionamento assentado em subjetividades em primeira pessoa. Igualmente, quem recorta e aquilo que é recortado pertencem e se deslocam em territórios simbólicos complexos e interconectados que nomeamos de cultura. Portanto, recorta-se com objetivo num tipo de relação que se encontra em ambiente culturalmente alimentado. Recorta-se, seleciona-se, escolhe-se, compreende-se, analisa-se, conclui-se e tantas outras atividades a partir de uma compreensão culturalmente fundamentada. De certo modo, os sujeitos ocultos adotados na gramática da afirmativa anterior não possuem

a potência de indicar a subjetividade inerente dos processos: poderia ser reelaborado o *statement* com: *eu recorto, seleciono, escolho, compreendo* etc. Aos objetos também se credita a existência contextualmente significativa. São produtos ou resultados do intelecto humano em ação e, desse modo, expressam em si as marcas de seus locais, intencionalidades, desejos e, talvez, objetivos. Esta dupla jornada circunscreve observador e observado num jogo de vetores em refração. Ao mudarem de meio, ao atravessarem um mediador, alteram-se num algo terceiro. Como bem interpretado e argumentado pelo antropólogo Roy Wagner (1984, 1986, 2001, 2012) e tantos outros que se dedicam ao estudo dos processos de compreensão das culturas.

A atividade tradutiva de leitura das culturas, ao meu ver, deve ser considerada no processo historiográfico em musicologia – tendo em vista que, aqui em tela, se dispõe o espaço das Minas Gerais setecentista como grande laboratório para a compreensão de processos inventivos. Caso desconsiderada a potência tradutiva da interpretação e a subjetividade como motor de inquietude, o terreno teórico que se propõe sob o alicerce de qualquer tida neutralidade alcançaria somente a alcunha de campo vazio: sem produtores, agentes, vozes, intenções, desejos e tantos outros aspectos que participam ativamente do processo de reflexão crítica e consciente. Além disso, esse espaço de conhecimento pela neutralidade das relações seria, conjecturalmente, inalcançável como terreno de interlocução. Sobretudo, por ser *interlocus* um espaço terceiro configurado pela junção das linhas de fronteira entre observar e ser observado. A afirmativa da interlocução pela não neutralidade das relações pressupõe que o resultado, *per se*, habita uma esfera outra para além da cultura do observador e da que propôs o objeto observado. E, a isto, poderíamos compreender como construção de saberes por soma não cumulativa ou substitutiva, mas participativa no conjunto de invenções elaboradoras.

Estes três parâmetros interpretativos – escolha/recorte como intencional; a não neutralidade das relações; e a constituição tradutiva dos espaços de compreensão – sublinham o processo inventivo como motor da atividade reflexiva. Em primeiro aspecto, escolhe-se aquilo pelo que se sente atraído (por inúmeras justificativas) e, com este algo recortado, se estabelece uma relação de proximidade interpretativa que considera a vinculação entre o analista e seu objeto de inquietude. Em segundo aspecto, o espaço que se cria pela ação investigativa lança tanto o analista quanto seu objeto ao terreno das inter-relações: interlocução, interpretação, intervenção, interação, interrupção, interpelação. Acredito que o *interlocus* seja o espaço de manifestação do processo inventivo. Observado a partir da interpretação das culturas, a interlocução se demonstra aproximativa e tradutiva. Mirada com lentes da semiologia e semiótica demonstra-se como processo de significação do real (relação observador e objeto). Neste espaço de invenção significativa, as modalidades de apresentação são igualmente variadas e, nesta tese, delimitou-se a historiografia musicológica sobre Minas Gerais setecentista em seu aspecto inventivo a partir de documentação de natureza *musicográfica* e *não-musicográfica*.

A ferramenta recorrentemente utilizada para satisfazer, de maneira aproximativa e inventiva, os desejos e inquietudes é, ao meu ver, a *análise*. Como processo de justificativa das pertinências do objetivo escolhido, a análise se desenha como estratégia convencional e assumidamente capaz de exercer o poder da decomposição serial das partes que constituem o objeto com vistas a sua compreensão estruturante. Evidentemente, como ferramenta de justificativa de pertinências, a análise não se toma num único momento das relações tradutivas e aproximativas. Emprega-se o recurso da decomposição e fragmentação significativa como procedimento intercorrente, contínuo e retroativo. Neste campo, concordo com a afirmativa de Jim Samson (2001) acerca da negação da inerência de significados das partes decompostas pela análise.

Accepting analysis as interpretation presupposes of course that there will be alternative interpretations, and that in turn means that analytical 'facts' can have no independent or objective existence. Moreover, they are contingent not only on theory, but also on history, in that their authority derives not from the work but from the historically sedimented conventions and schemata which make up a notational tradition of which the work partakes. (SAMSON, 2001, p.46)

Jim Samson (2001) é taxativo ao afirmar a variabilidade possível da compreensão do objetivo pela negação da inerência. Ao postular que fatos analíticos não possuem objetividade independente, J. Samson (2001) sublinha no processo tradutivo e interpretativo da *análise* (como ferramenta de justificativa da pertinência do objetivo escolhido) a premissa de presença do analista na composição das conclusões alcançadas. Isto é, diversos analistas observando o mesmo objeto – mesmo que este apresente sinais de sua composição culturalmente orientada – realizarão, creio, a aproximação mediadora entre o conjunto de imaginários simbólicos dos quais participa com a parcela da realidade que decidiram recortar. Este processo também é direcionado por certa afetividade ou encantamento entre analista e objeto.

Acredito que este espaço de construção epistemológica necessita ser compreendido como resultante de um processo de assimilação afetiva entre analista e realidade observada. No contexto das Minas Gerais setecentistas constituídas no sabor da ação musicológica, defendi como premissa inicial a presença inevitável do musicólogo no processo de feitura da memória, tecendo argumentações direcionadas em estilo laboratorial-inquisitivo. Algo como o defendido por Paul Veyne (1998) na subjetividade do processo de compreensão histórica e prática historiográfica. Afirmativa que se alinhava, também, com a defendida por Rob C. Wegman (2012) acerca da projeção narcísica do musicólogo-analista em suas fontes. No entanto, R. Wegman defendia, por analogia à figura mitológica de Narciso, a constatação da

presença do observador no reflexo daquilo que admirava e da frustração pela identificação de sua presença no conjunto das fontes miradas como princípio de quebra paradigmática entre uma musicologia histórica ainda tributária de concepções positivistas de neutralidade e outra prática de pesquisa em música atenta a esta relação. Ao meu ver (talvez também narcísica), a percepção do *interlocus* inventivo se constituiria somente a partir da quebra da frustração e da decepção desta mesma relação de projeção - somente no momento em que se distancia do sombreamento de si aos fragmentos de realidade escolhidos. Boaventura de Souza Santos (1988) também apresentava uma afirmativa sugestiva acerca da tida quebra de paradigma na construção de saberes acadêmico-científicos, sublinhando a percepção de que todo conhecimento é, por si, social. Isto é, do reconhecimento do processo de compreensão dos objetos recortados e das decorrentes interpretações como originárias e fabricadas em condições sócio e culturalmente orientadas.

[...] todas essas teorias [do campo das ciências naturais] introduzem na matéria os conceitos de historicidade e de processo, de liberdade, de auto-determinação e até consciência que antes o homem e a mulher tinham reservado para si. É como se o homem e a mulher se tivessem lançado na aventura de conhecer os objetos mais distantes e diferentes de si próprios, para, uma vez aí chegado, se descobrissem reflectidos como num espelho. (SANTOS, 1988, p.38)

No caso do espaço de inquietude denominado *Minas Gerais setecentista*, era necessário não somente a constatação da paixão-de-si tecida pelo analista, mas também da compreensão dos imaginários elaborados ao longo desta relação: as narrativas. Quando observado o campo de produção musicológica que versa sobre Minas Gerais ao século XVIII e XIX⁶², o espaço inventivo toma notas e sabores de

⁶² E tomo aqui, novamente, um alinhamento com o sugerido por Rachel de Ulhoa (2022) acerca da parcialidade de Curt Lange no processo de construção da memória musicológica de Minas Gerais. No entanto, apesar de querida e estimada amiga, me distancio das conclusões gerais da *idealização* como resultado. Isto devido a perspectiva do *interlocus* inventivo como resultado do processo de

glorificação de um passado fundacional, com objetos de fino esmero artístico conduzidos por mãos de louvável memória. Acredito que a produção de conhecimento musicológico sobre Minas Gerais setecentista se assenta, com maior primazia, na exaltação. Este aspecto tratei em minha dissertação de mestrado ao demonstrar que os agentes tidos como representativos de um século mineiro inseriam-se, com desenvolturas relativas, no jogo de destaques sócio-comunitários que os garantiam presença reconhecida. Por outras palavras, sugeri que o fazer musicológico deveria atentar-se ao processo de escolha dos personagens louvados (NOVAES, 2019). Aqui nesta tese, sobretudo na seção 4.2.3.1 *Pessoalmente andei correndo pelos distritos: o censo de 1804*, sublinhei a existência de oficiais músicos atuantes em Vila Rica com cabedal constituído, dentre outros aspectos, da posse de escravaria. Ora, este fato não deve ser alvejado anacronicamente com vistas a criticar de maneira desavisada um músico do setecentos pelo seu comportamento – afinal, eram participantes e jogavam os critérios do escravismo transatlântico. No entanto, concordando com Philip Bohlman, Frederico Celestini (2020) e Rogério Budasz (2020), acredito que é necessário compreender a prática de escrita musicológica como relacionada às inquietudes do tempo em que se desenrola. Isto, ao meu ver, aplica-se igualmente à crítica ao conjunto historiográfico já acumulado.

Nesta vereda, tendo como pressuposto a prática inventiva e de criação de imaginários que satisfazem a elaboração da memória na temporalidade do analista e de seus pares, vale a pena considerar que a crítica às conclusões propostas anteriormente dizem respeito à pertinência ou impertinência identificada. Se, nos processos anteriores as soluções alcançadas satisfaziam e completavam tais lacunas,

compreensão e estruturação narrativa – seja de Curt Lange, minha ou de qualquer outro que se debruça com desejos de saber. Por este aspecto, a idealização íntegra, ao meu ver, a constituição dos imaginários que completam lacunas silenciosas, porém eloquentes, do saber musicológico sobre Minas Gerais. Concordando com Ulhôa (2022), há processos de idealização e estes, creio, representam instrumentos de construção do imaginário da memória. Não são pontos conclusivos, mas engrenagens da feitura mnemônica.

estas respostas também são temporalizadas, em vários âmbitos e acepções do conceito de temporalidade: possuem local, espaço e voz propositiva; atendem às necessidades vigentes no contexto de vivência daqueles que as propuseram; apresentam, inevitavelmente, datas de validade como qualquer item de fabrico humano (com maior ou menor durabilidade) e devem ser arejadas, quando em vez, por outras propostas.

No caso específico da historiografia musicológica sobre Minas Gerais entendo que o Eros elaborador da perspectiva narcísica deve ser compreendido como associado ao reconhecimento da taumaturgia de Midas. Não somente gerações passadas projetaram-se nas fontes e fizeram-se presentes nas constatações alcançada, como também enalteceram espaços no mais fino da ourivesaria intelectual: a invenção da grandiosidade das Minas Gerais assentadas na necessidade de patrimonialização e monumentalização de uma história de grande feitos. Esta tese teve como objetivo repensar este processo a partir das estratégias de constituição mnemônica por meio de abordagens cujos recursos eram de natureza *musicográficas* e *não-musicográficas*. Por um lado, defendi a premissa da inventividade dos processos de construção narrativa como atividade articuladora de sentido: a edição como maquinaria poética e as estratégias pelo *não-musicográfico* como ambientação contextualizante. Estes dois aspectos, perpassados e articulados proximamente pela análise, possibilitam a elaboração de imaginário relativos à prática musical em Minas Gerais setecentista. Por outro aspecto, sublinhei que este processo se conecta com as necessidades de confecção mnemônica pela ausência, pelo estranhamento, pelo atribuído silêncio e pelos desejos projetados do analista sobre o contexto que reflete. Invenção e processo historiográfico, desse modo, operam como mecanismos de compreensão diacrônica de uma terra estrangeira. Cabe, por fim, identificar que a invenção se torna libertadora quando articulada pela decepção da presença-de-si e paixão-de-si capaz de engrandecer e glorificar contextos assentados, por vezes, na violência mais

profunda das relações humanas. Por exemplo, a privação da condição de existência como ser e atribuição da qualidade de coisa, proposta pelo escravismo; do silenciamento patente da memória de povos originários pela eliminação progressiva e arquitetada da empresa lusa nos territórios americanos; pelos processos anteriores de não atribuição do status de importância documental a tantos objetos da vida ordinária capazes de, talvez pelas inquietudes do presente desta tese, satisfazerem com maior delicadeza a necessidade de inventar passados. Por Eros narcísico conclui-se pela presença frustrante, por Midas pela necessidade de cura da maldição.

Neste jogo, acredito que a quebra de Eros e Midas se faz necessária. Em primeiro aspecto, por já constatar a presença da invenção com fator chave na produção de conhecimento pela aproximação diacrônica dos espaços questionados. Este fator é, sem sombra de dúvida, patrimônio intelectual que deve ser exercitado e, em paralelo, anunciado nos processos historiográficos; algo como um aviso aos adeptos da memória: *atenção, estou aqui e daqui apresento minhas considerações*. Segundo, que o abandono de Midas é capaz de promover uma historiografia musicológica sobre Minas Gerais setecentista mais atenta às preocupações do presente em que se desenvolve e das temporalidades que reflete; também um sinalizador emitindo em frequências de ondas curtas que alcançam largos espaços: *atenção, eu reflito e escrevo sobre um território de falso fausto*⁶³.

Numa certa teleologia de utopismos, defendo que os espaços de reflexão se reconheçam em suas linhas de intencionalidade descritiva, de proposição interpretativa e sejam anunciados como provenientes das subjetividades do analista. Em paralelo, que a detração ande em conjunto com Midas de tal modo que seja

⁶³ SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro**: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1986

possível o cotejamento. Para que tal universo idealizado da prática historiográfica em musicologia sobre Minas Gerais setecentista seja alcançado, talvez seja necessária uma agenda de práticas de investigação que se inicie na decepção pela compreensão de sua prática ou na desilusão do mito glorioso de uma terra aurífera e rica. Num tipo de movimento capaz de lançar as letras dos mais bravos analistas ao espaço libertador do reconhecimento e compreensão da invenção como convencional prática propositiva.

Este aspecto não exila o pressuposto do método, uma vez que as atividades e processos acionados também partem de acordos pré-estabelecidos entre seus praticantes (CERTEAU, 1982). Do mesmo modo, acredito que tal perspectiva não lançaria a feitura musicológica e a reflexão crítica ao terreno das subjetividades aéreas em livre gravitacional. Num tipo de ecossistema de interpretações nas quais suas partes não dialogam, interagem ou conferem, entre si, suas características. O pressuposto do reconhecimento das linhas de intencionalidade atende, creio que sem impedimentos de qualquer natureza, à dinamicidade de um colóquio intersubjetivo que preza pela pluriverbalidade de saberes. A variabilidade alcançada com novos olhares – eis, novamente, o conceito de invenção como habilidade – lança o conhecimento elaborado às esferas da pluralidade e diversidade. Isto devido a certa mobilidade intelectual que considera a existência, passível de compreensão, de vetores de predileção de saber desenhados em temporalidades pretéritas e a insatisfação do presente com as respostas alcançadas. Este processo, acredito, deve ser contínuo uma vez que a mobilidade dos desejos é um pressuposto da inquietude humana. Por outras palavras, constituir imaginários que atendem e satisfazem às inquietudes de saber e demandas do analista não pressupõe, ao meu ver, a necessidade de substituição impositiva ou negação subtrativa das empresas anteriores desde que (e aqui proponho os limites dessa perspectiva) tais empresas não indiquem processos de cisão e seccionamento dos direitos de livre existência,

constituição de pertencimentos, reconhecimento de identidades e exercício do saber de qualquer grupo a partir dos contatos entre um *eu* e um *outro* (coletivo ou subjetivo).

Em paralelo e talvez de maneira complementar: alcançamos também o entendimento das práticas narrativas e sua tida adequação ao tempo de sua proposição e desdobramentos em outras temporalidades. Os movimentos de revisita e (re)construção se dão neste espaço de insatisfação do presente frente aos imaginários possíveis apresentados. Estes podem se estruturar em características grotescas, como a premissa de supremacia de certos indivíduos em relação à atribuída insuficiência de qualidade de outros por certo nazifascismo revistado, ou podem ser mais inofensivos. Por exemplo, a formação orquestral acionada na execução contemporânea de uma determinada composição cujo desenho de profissionais exigidos diverge da prática proposta – algo que não aflige à existência, não atinge em demérito memórias terceiras e que satisfaz, até certo ponto e momento, um imaginário de práticas anteriores. À primeira vista, um conjunto de imagens, gestos e simbologias que talvez não agrida qualquer outra em contato. No entanto, caso parcelas distintas sintam-se insatisfeitas e proponham outros imaginários – alicerçados nas práticas e limites acima sugeridos – deve-se, então, cotejar as necessidades, as intencionalidades, os ganhos com a diversidade e a pluriverbalidade de saberes.

Ou seja, os imaginários constituídos ao sabor dos desejos do analista respondem, em princípio, a certos valores. Deve-se, no meu entendimento, identificar também os vetores de predileção, intencionalidade de fundo, objetivos não declarados e interconexões significativas que possibilitam a aquisição de instrumentos de compreensão das zonas de contato de um imaginário com o outro; naquilo que se desenha no campo de batalha da memória. A percepção e compreensão do processo

inventivo, por mais que metodologicamente conduzido, possibilita a tomada de consciência das propostas elaboradoras e a responsabilização necessária pela argumentação destes novos imaginários sugeridos. Para isso, deve-se partir da identificação da presença-de-si naquilo que se apresenta ao outro e no questionamento da glorificação organizada pelo eros narcísico que observa a potência da criação pelo desejo do criador.

No segundo capítulo desta tese sugeri um tipo de metodologia maquinal capaz de sublinhar os processos de interferência declarada na construção de objetos de memória. Ao longo das reflexões apresentadas, verifiquei e defendi a existência de certo desejo proto-neurótico e histérico de completude da falta informacional, de constituição de objetos encerrados em si e com potencial de indicarem um conjunto de intencionalidades comunicativas no campo da música. A reconstituição, por ação inerente do analista, é alcançada por meio da inserção de novas variantes tidas como adequadas, próximas ou concordantes com o conjunto geral de sentidos narrativos do objeto. De fato, um manuscrito *musicográfico* apresenta em si a ironia da escrita. Codifica-se em sistemas notacionais, *grosso modo*, padronizados e se posiciona como um mapa de possibilidades de leitura e interpretação, com vistas a direcionar seus leitores ao percurso performático da música: um grupeto de semicolcheias em desenho regulares e a gestualidade expressiva de um intérprete, uma associação simbólica a determinada imagem mental (por vezes tabelada sob a rubrica dos tropos de sentido), uma quebra de seção e articulação de novos sentidos discursivos. Pois bem, quando mirada a partir da maquinaria irreal da decomposição retroativa – a identificação e quantificação dos índices de interferência declarada – entende-se que tais objetos apresentam em si as marcas inerentes de seus agentes produtores. Os sinais da intervenção como parte integrante do processo de construção de imaginários e proposição destes espaços no campo da memória, patrimônio e compreensão diacrônica.

A partir da viragem pelo paradigma da liberdade inventiva, tais ações não necessitariam, ao meu ver, de um tipo de defesa que se vale de aspectos *kitsch* da linguagem acadêmica, fundamentadas em conceitos de rigor de causalidade, comparação, estrutura e ação processual tabelada, por exemplo. Como se fosse necessário acessar um imaginário de práticas científicas para, a partir deste local de linguagem, aplicar instrumentos e adotar estratégias que de forma argumentativa seriam capazes de tornar invisível a interferência subjetiva e *poética* de seus produtores. Por outras palavras, o abandono da estética acadêmica pela compreensão da ação inventiva e interventora que possibilita a criação de objetos, imagens e recursos à compreensão diacrônica de atividades pretéritas. O posicionamento do analista frente suas inquietudes, ao meu ver, deve ser declarado de modo que se sublinhe tais edições como produtos de mentes inquietas. A grande virada neste sentido seria a possibilidade de liberdade inventiva alcançada pela transposição da estética científica dos procedimentos tabulares. Ora, se são, por natureza, objetos de frabil humano, portanto, deve-se reconhecê-los como tal. Este posicionamento concederia mais voz e pluralidade à empresa editorial em música. Articulado, pelo conceito da invenção, as sugestões de (re)composição no contemporâneo.

No terceiro capítulo debruçei sobre as estratégias de entendimento da *música* em Minas Gerais setecentista por meio de recurso de compreensão contextual e significativa do objeto de primazia da musicologia: a música em suas diversas acepções e defesas conceituais. O objetivo era, por meio de recursos paralelos e complementares ao *musicográfico*, constituir metodologias e procedimentos direcionados à compreensão dos espaços de existência e prática em/da *música*. Evidentemente, a adoção de uma cisão entre *musicográfico* e *não-musicográfico* foi ali estabelecida como premissa de distanciamento dos conceitos de *musical* e

extramusical. O pressuposto teórico e conceitual que subsidia esta proposta se encontra na percepção da *música* como parte integrante de um sistema-mundo de entendimento de si, do outro e das relações tecidas. Isto é, como vinculada à própria ideia de pertinência e significado desta ação e produto humano nas relações culturais.

Music may be what we think it is; it may be not. Music may be feeling or sensuality, but it may also have nothing to do with emotions or physical sensation. Music may be that to which some dance or pray or make love; but it's not necessarily the case. In some cultures there are complex categories for thinking about music; in others there seems to be no need whatsoever to contemplate music. What music is remains open to question at all times and in all places (BOHLMAN, 2001, p.17)

Desse modo, elegi e apliquei lentes de entendimento concentradas nos âmbitos econômico, socioprofissional e vivencial como estratégias de compreensão do objeto *música* no recorte espacial e temporal das Minas Gerais setecentistas. Este direcionamento de compreensão permitiu identificar práticas de natureza sócio-relacional que se expressavam nas esferas do interesse municipal no financiamento da música e suas dependências e associações com a prática associativa em música. Do mesmo modo, foi possível iluminar certos critérios associativos desenhados entre os oficiais músicos fundamentados, sobretudo, no destaque social comunitário. Por fim, na terceira vertente de entendimento, a extensão e sobreposição destas redes de vínculo humano foram cotejadas e visualizadas como operantes em outros planos de existência coletiva: a ocupação do espaço urbano, as relações de avizinhamiento, de distanciamento espacial ou proximidade e de identificação profissional.

No entanto, ainda assim creio que este conjunto de interpretações sugeridas e direcionamento de compreensão dos *espaços da música* em Minas Gerais setecentistas (com especial foco na sede político-administrativa, Vila Rica) participam fortemente da construção de imaginários tidos como capazes de suplementar ou complementar as inquietudes de entendimento de uma temporalidade distante do analista. Algo como uma investida a uma terra estrangeira e suas anotações etnográficas com intuito de compreensão de modos de

vida e entendimento individual e coletivo. Os recursos utilizados para tanto partiram do alargamento das possibilidades documentais, cotejando-se documentos administrativos, cartográficos, censitários e contábeis. Todos sob a rubrica conceitual de sua natureza *não-musicográfica* e, essencialmente, correlatos à música: quem, o quê, quando e como aproximando-se, de maneira plural, dos potenciais motivos. Evidentemente, como qualquer investida de compreensão, esta vertente de entendimento apresenta limitações de base e potencialidades de fundo. Isto é, delimitar predileções, conceitos, estratégias, modos e resultados da vivência em *música* a partir de uma percepção contextual.

Este movimento, ao meu ver, por mais que rico em possibilidades é, por assim dizer, uma cenarização dos conjuntos linguístico-simbólicos que possibilitavam a relação significativa de indivíduos praticantes e viventes em/da *música* neste contexto. Ou seja, a criação de um imaginário pelo qual observam-se faces e vozes possíveis no coro das relações humanas tecidas numa Minas Gerais setecentista igualmente idealizada. Os recursos, métodos, processos e conceitos empregados denotam também historicidade – o direcionamento à recolha de documentos *não-musicográfico* e o emprego de conceitos de música para além da terminologia dos sons humanamente organizados. Este imaginário constituído atende às exigências do tempo em que é elaborado, assim como a reconstituição editorial da música como item escrito também se porta como modo de compreensão vinculada às pertinências de seu presente.

Estes aspectos demonstram, por extensão, que a ampliação das metodologias e a atualização de conceitos, talvez, não configurem táticas de pesquisa externas à composição de imaginários. Ou seja, que os modos de compreensão plurais não exilam a percepção da fabricação de imagens mentais complexas em relação ao espaço das Minas Gerais setecentistas. Somente, adicionam ao conjunto de saberes outras interpretações. Esta premissa lança as letras aqui em tela à esfera igualmente imaginativa, dos cenários, dos desejos, das práticas das vivências intencionalmente postas como problema de pesquisa por um agente que as observa, inevitavelmente, em primeira pessoa. Num tipo de cenário já brilhantemente refletido por Gilberto Gil: *a primeira pessoa soa como eu sou e a segunda pessoa soa como tu és*. Ou seja, qualquer pessoa soa e, desse resultado sinfônico, a

condução das vozes e seu resultado relacional configuram o terreno de narrativas pelo qual histórias inventadas se manifestam.

5.2 Pela liberdade da invenção e pelo desejo de inventar

O terreno do subjetivo é sempre uma empresa em primeira pessoa. Desenhar qualquer tipo de tabelamento do reconhecimento de si e do outro, nesse sentido, configuraria certo manual autoritário da liberdade; uma contradição evidenciada em seu próprio objetivo de ser. No entanto, acredito que algumas estratégias de percepção são bem-vindas no processo de desenho de campos de diálogo que reconheçam a existência de imaginários em contato. Nas seções anteriores, discuti a natureza e as características desses processos e suas implicações na constatação de um sistema de invenções por interlocução interpretativa. Cabe, aqui, sugerir um movimento: como alcançar diálogos e quais seriam seus impactos na feitura da memória a partir da musicologia. Evidentemente, o terreno ou laboratório de experiência delimitado nesta tese se reduziu às Minas Gerais setecentistas (com foco anunciado em Vila Rica), contudo, acredito que tais propostas possam ser adaptadas ou estendidas a outros cenários de memória. Ao longo das páginas anteriores, demonstrei como o documento *musicográfico* e o *não-musicográfico* participam ativamente no engenho humano de imaginar cenários e conceder sentidos. Argumentei pela presença do analista em todo o processo, desde a seleção e recorte de itens da realidade com objetivo de compreensão e definição de respostas possíveis, até a análise como instrumento de justificativa destes imaginários criados ao sabor dos desejos de querer saber do analista. O resultado sugerido circunscrevia a iniciativa musicológica de compreensão diacrônica como uma atividade essencialmente inventiva, em sentido não ficcional: inventar é uma habilidade necessária e bem-vinda por solucionar desavenças estruturais (a ação de conectar eventos em narratividade) e propor contexto de existência pretérita (a atividade de

compreensão de algo que não é o analista). Nesta subseção de encerramento da tese acredito que alguns direcionamentos possam ser cunhados e apresentados ao conjunto de musicólogos-analistas como proposta de um fazer atento às suas próprias iniciativas.

Portanto, aqui sugiro dois grandes campos. Em primeiro, como alcançar este estado de liberdade inventiva e poética no fazer musicológico. Em segundo, quais os possíveis desdobramentos desta empresa do engenho humano. Desse modo, listo de maneira inicial algumas percepções e implicações da atividade de *reconhecer e compreender o eu e o outro* no jogo de soluções imaginativas para um terreno de inquietudes. Vale ressaltar que estas propostas são, por fundamento, direções sugeridas e não processos fechados em si. Não desejo aqui apontar qualquer tipo de rumo certo ou assertivo para uma *nova musicologia*. Ao contrário, pretendo demonstrar e argumentar a liberdade inventiva como paradigma de construção de locais de memória. Estes, ao meu ver, compõem em pluralidade aquilo que se imagina e se deseja e, por este aspecto, devem ser cotejados em sua autonomia descritiva. Isto é, que apresentam local, produtor, intencionalidade e se posicionam como sugestões interpretativas no campo de batalha da memória. Por certo, alguns podem demonstrar linhas grotescas e obscenas de eliminação da diferença, da multiplicidade de modos de vida e existência. Assim como outros podem contemplar de maneira mais ampla e integrativa o conjunto de expressões humanas para com a realidade. Algo que sublinha, em evidência, a necessidade de reconhecimento da axiologia do imaginário (possuem valor) e da gnosiologia de suas linhas (são produtos de uma ação humana fundante).

No conjunto de atividades à volta da compreensão de *si* e do *outro* na feitura mnemônica em musicologia acredito que a tomada de consciência de alguns aspectos possibilita a compreensão deste processo como assentado em desejos de

natureza subjetiva que são, posteriormente, lançados ao colóquio de métodos e pressupostos do coletivo disciplinar. Desse modo, sugiro um percurso articulado na percepção daquilo que cabe ao analista e o que demonstram seus pares (pretéritos ou contemporâneos) neste diálogo. Numa das pontas desta díade nada opositiva encontram-se os pressupostos: da negação da neutralidade relacional; do distanciamento da factualidade evidencial; do reconhecimento dos valores que estruturam o desejo do analista; e do posicionamento da construção de imaginários como sugestões interpretativas. Na segunda ponta deste terreno de entendimento, relacionado ao *outro*, encontram-se as premissas: de entendimento de leituras relativas; da compreensão das linhas gerais de contexto das sugestões apresentadas; da identificação e entendimento do desconforto gerado pela sugestão do *outro*; e na alocação ou disposição do imaginário do outro num terreno de memória que se deseja participar, sentir-se participante ou distanciar-se por diferenciação. Este último ponto, creio apontar para o entendimento das ações de desconforto, concordância, complementação ou negação que estruturam a proposta de imaginários em contato.

Portanto, a primeira destas premissas no campo do "eu": a *negação da neutralidade relacional*. O reconhecimento da relação interpretativa assentada em desejos estruturados, em primeiro plano ou inconscientes, sinaliza a tomada de percepção da presença do analista nos recortes de realidade que ele deseja compreender. Esta postura participativa – que talvez a antropologia já tenha definido como base estruturante do ato de observar – possibilita que o analista se entenda como protagonista das sugestões interpretativas sobre um dado objeto/prática/ser da realidade que questiona e investiga com olhar inquieto. Em adição, compreender que os objetos ou práticas observadas também são dotados de certa constituição simbólico-cultural lança à esfera da tradução os sentidos e significados concluídos pelo ato de observar. Talvez a relação humano-humano, individual ou coletivamente estruturada, tem a capacidade de tornar mais evidente o processo tradutivo. No entanto, a observação de itens sem *anima* (objetos) não configura uma observação

livre do vetor aproximativo, uma vez que estes itens se apresentam como representações com marcadores de temporalidade e cultura. Isto é, na relação entre observador e item/ser observado existem aproximações tradutivas e compreensões não totalizantes. Assim como na leitura de um texto em língua estrangeira, os significados se relacionam ao universo do leitor por proximidade associativa. Algo como: nesta sentença reúnem-se estratos semânticos estruturados num sistema de linguagem diferente do vivenciado pelo leitor e, portanto, a compreensão pela assimilação ocorre na correlação entre o enunciado apresentado e seu congênere aproximativo do universo de coisas compreendidas do leitor-intérprete. Neste jogo, a literalidade, ao meu ver, torna-se um espaço tão denso e factível quanto o pressuposto da comunicação impossível.

Na constituição dos atos de fala, performance e representação a junção entre os universos relacionais se dá, ao meu ver, num espaço terceiro elaborado como estratégia de entendimento. Sendo necessário a constituição de um terreno de possibilidades tradutivas no qual significados terceiros são fabricados pelo desejo de compreensão. Por certo, em campos como a psicanálise, assume-se que a apresentação simbólica no ato comunicativo e performático se reveste da impossibilidade estruturante da compreensão plena dos símbolos em jogo: a comunicação impossível. Em paralelo, a antropologia também percebe tal processo como estruturado da compreensão do outro. Como exemplo, já citado recorrentemente nesta tese, são as conclusões alcançadas por Roy Wagner acerca dos processos de convencionalização e incorporação sistêmica de símbolos traduzidos no conjunto interrelacional das culturas. Processo que, para o antropólogo norte-americano, caracteriza a invenção da cultura e da linguagem.

Portanto, um dos primeiros aspectos à tomada de consciência da liberdade inventiva é a percepção de um jogo de reflexos e distorções inerentes ao processo de

aproximação das cargas semióticas entre constituição simbólico-cultural do observador com as pertinências eloquentes dos objetos e seres observados. Desse modo, o conceito de cultura como linguagem também se faz essencial. Percepção conceitual que assume cultura como estruturada no processo de significação⁶⁴ de si, do outro e do mundo e organização sistêmica, relacional e em rede dos resultados simbólicos alcançados. Ao feitiço de um *database* semiótico acessado pelo indivíduo e empregado no entendimento das coisas do mundo. Evidentemente, os *database* são específicos sob o aspecto local e temporal, o que implica na mobilidade inerente de sua constituição.

O segundo aspecto neste campo, o *distanciamento da factualidade evidencial*, também se relaciona à percepção da leitura interpretativa. Ao passo que se considera a composição simbólica dos objetos/seres da realidade observada e que o processo de compreensão deste se dá de maneira aproximativa e tradutiva, percebe-se que o preceito de factualidade evidencial – a inerência assumida de algo – é tão palpável como a neutralidade do olhar inquieto. Os objetos, nesta mirada, apresentam em si sinais de sua feitura pelo engenho humano (algo que não os concede uma existência unívoca) e são cotejados por um olhar em primeira pessoa. Isso implica afirmar que o resultado da tradução aproximativa também é relacional e não neutro, o que justifica também a variabilidade das interpretações alcançadas e sua inerente assinatura pessoal. Creio que quando um observador propõe um tipo de entendimento sobre um aspecto por ele observado, o faz a partir de suas considerações e suas perspectivas. Este fato sublinha que, mudando-se a lente de entendimento ou alterando-se a perspectiva, resultados diferentes, com maior ou menor concordância, são apresentados. A factualidade da evidência, desse modo, se constitui como argumento que justificaria a advogada percepção *assertiva* do objeto.

⁶⁴ Sobre o assunto, consultar: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008; BARTHES, Roland. **Éléments de sémiologie**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006

Algo como um tipo de postura auto-afirmativa da visão do analista como mais próxima das intencionalidades, características e constituição do evento/objeto observado.

O distanciamento deste pressuposto permite que se lancem às esferas da intersubjetividade e do diálogo epistemológico toda e qualquer sugestão interpretativa elaborada. Ou seja, que os resultados alcançados pelo olhar inquieto sejam postos nos espaços de colóquio de saber como itens individualizados. Alguns podem apresentar sinais de pluralidade, diversidade, ampliação, assim como podem também se configurarem como itens preocupantes. Independente de seu valor expresso, de sua carga axiológica (como abordarei mais à frente), devem ser postos como soluções subjetivas para um problema ou questão igualmente construída. Somado ao pressuposto da *não neutralidade* a percepção da inexistência de *factualidade evidencial* resulta na mobilidade das interpretações e na sua constituição como solução nada extemporânea. Ou seja, aquelas estruturas de sentido e composição simbólica dos objetos observados não apresentam, de maneira reduzida em si, sinais ou marcas unívocas.

Ao passo que o ato de observação é subjetivamente determinado e se tece num espaço aproximativo, o item-objeto também é construído ou elaborado pelo olhar do analista. Num tipo de movimento que cria a pertinência do objeto pelo próprio ato de observação. O resultado desta relação essencialmente inventiva é a compreensão do objeto como relacionado às inquietudes tecidas em primeira pessoa. Por exemplo, a observação do espaço das Minas Gerais setecentistas pela lente da musicologia possibilitou interpretações variadas desde a constituição de sua grandeza por mão e faces tidas como equilibradamente reunidas sob o conceito do *mulatismo* de Curt Lange, assim como também foi posta na balança interpretativa e crítica de novas sugestões ao longo do século XX e XXI: os pardos socialmente

intermediários de Aldo Luiz Leoni, da mobilidade estamental de Maurício Monteiro, ou das inobservâncias singulares e idiossincráticas de Domingos Sávio Lins Brandão. Ora, o espaço e seus agentes são, genericamente, os mesmos, contudo, sob lentes diversas. Se Curt Lange sugeria a participação de indivíduos tidos como *mulatos* na composição da grandiosidade mineira, isso se dá pelo seu contexto formulador de inquietude na primeira e início da segunda metade do século XX. Por outras palavras, era necessário, *grosso modo*, inserir os músicos de uma nação observada nas vielas de Ouro Preto e nos sobrados do interior de Minas Gerais no projeto fundacional dos modernistas brasileiros⁶⁵ e dos conceitos de patrimônio e herança. De maneira simples, a negação da *factualidade evidencial* possibilita a interpretação da mobilidade das sugestões como atreladas às pertinências do tempo, espaço e indivíduo que as propõem. Em um tipo de jogo discursivo que se desenrola na batalha pela memória.

O terceiro aspecto, o *reconhecimento dos valores que estruturam o desejo do analista*, se demonstra, talvez, o mais pertinente e delicado na compreensão dos imaginários constituídos e na sua relação com outros no terreno da memória. Acredito que existam dois aspectos na compreensão axiológica dos imaginários: o primeiro, relativo à autoria em primeira pessoa proposta pela analista, o segundo, específico àqueles constituído por outros analistas. Abordar o conceito de percepção de valores na constituição dos imaginários pode, à primeira vista, soar como uma deliberação inquisitiva entre pertinência e impertinência valorativa. Como se, na balança entre um e outro imaginário, ocorresse um cotejamento com objetivo de delimitar aqueles que agradam e outros que desagradam. Ao contrário, a tomada de consciência de axiomas no processo investigativo é, ao meu ver, libertador e não restritivo. Ora, logo nos primeiros passos no ambiente acadêmico é comum a

⁶⁵ Sobre o desenvolvimento de políticas-públicas sobre patrimônio e processo de institucionalização da salvaguarda, consultar: CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, n.48, v.5, 2014.

afirmativa do distanciamento valorativo na construção do conhecimento. Uma das marcas mais comuns deste processo é exatamente a proibição de adjetivos no processo de escrita sobre os objetos de pesquisa. Evidentemente, a qualificação é uma prática que deve ser observada como temerária, uma vez que marca em relevo às inquietudes do analista que deseja justificar e não compreender: como se disséssemos, *isto é bom e aquilo ruim devido ao meu entendimento*. No entanto, a compreensão dos valores que arquitetam a empresa do saber, no meu entendimento, não se relaciona à constatação de posturas boas ou ruins, adequadas ou inadequadas, pertinentes ou não. Relaciona-se, *grosso modo*, com a identificação da presença do analista na solução interpretativa e que esta presença se assenta em desejos de fundo, evidenciados ou não.

Estes desejos de compreensão, creio, não se encontram em estado de exílio cultural. Isto é, integram em sua estrutura toda uma simbologia do problema a ser resolvido. O campo de estruturação, desse modo, também se faz assentado em determinação de valor. Por exemplo, observar uma determinada faceta da realidade com vistas à sua compreensão é, por si só, um movimento autodeterminado. Parte da necessidade de compreensão pelo reconhecimento de uma tida ausência de solução. Esta solução, por vezes, é adjetivada: integrativa, ampla, compreensiva, complementar, nova, dentre outras possibilidades classificativas no movimento da pesquisa científico-acadêmica. Os campos de justificativa nos projetos de pesquisa se destinam a evidenciar a necessidade da pesquisa posta e da declaração e chancela da compreensão do analista acerca de um problema que deve ser alvejado, de maneira primeira ou complementar, com criticidade. Este movimento também é valorativo, no sentido de apresentar direcionamento de desejo logo em sua constituição inicial: *desejo saber isto, pois, aquilo*. Ao longo do processo de compreensão desenhado pela pesquisa, estes desejos podem apresentar uma movimentação, podem ser alterados, substituídos, reelaborados e tantas outras

atividades de identificação dos limites e associações do problema e sua hipótese com o direcionamento simbólico-valorativo do analista. O resultado alcançado ao final do processo de compreensão, no entanto, também expressa em si axiomas constitutivos. Estes, ao meu ver, quando percebidos pelos analistas que os propõem possibilitam que o terreno de interpretações constituídas seja observado como resultante de locais, tempos e autodeterminações de fundo.

Acredito que, evidentes ou não, os adjetivos permeiam o processo de escrita e apresentação de interpretações. Qualifica-se, mesmo de maneira subentendida, o espaço que deseja compreender, os agentes elegidos como significativos, os procedimentos tidos como adequados e os conceitos compreendidos como capazes de auxiliar na definição do local inventado pelo analista. Desse modo, a arquitetura do imaginário elaborado não se dá, também, em um *sem-lugar*, num vazio hermético propositivo ou num ambiente de assepsia cultural. Estruturam-se a partir de desejos e, estes, também apresentam em si cargas axiológicas capazes de entendimento. Por exemplo, os movimentos de revisionismo, a (re)visita ou (re)construção partem de uma insatisfação posta e, esta, é por si um valor a ser reconhecido. Do mesmo modo, a necessidade de complementaridade de saber – as famosas justificativas de contributo ao saber estabelecido – parte do reconhecimento de potencialidade de adição por concordância ou negação do *estado da arte* de determinado saber.

Reconhecer e advogar a presença do valor como um dos pilares no desenvolvimento do saber alinha-se com a constatação da *não neutralidade* e da *não factualidade evidencial*. No meu entendimento, a negação do valor na constituição das soluções interpretativas se alinha com maior intensidade ao distanciamento dos pressupostos de *não neutralidade* ou na defesa pela *evidência* como algo objetivo. A quebra deste paradigma de assepsia epistemológica permite que se observem as intencionalidades de fundo de um determinado saber, suas linhas de ação e seus

desdobramentos na memória. Para tanto, é necessário a compreensão da existência de axiomas nos imaginários constituídos, de modo que se observem suas linhas de contato e sua ação estratégica no campo dialógico: avançar por eliminação, negar por contraposto, adicionar por concordância, ampliar em outro espaço.

A partir destes três fatores – da negação da neutralidade relacional; do distanciamento da factualidade evidencial; e do reconhecimento dos valores que estruturam o desejo do analista – acredito que cabe reconhecer e declarar o *posicionamento do analista na construção de imaginários como sugestões interpretativas*. Aspecto já defendido e abordado por Leo Treitler (2001) quando, analisando o processo historiográfico em musicologia no mundo euro-norte-americano, considerou a tomada de posicionamento como um movimento de percepção sensível dos modelos herdados e hábito adquiridos, das práticas de representação na ação historiográfica⁶⁶. Ao reconhecer que a aproximação investigativa que tece com seus objetos/realidades/seres é de natureza relacional e permeada de processos tradutivos, o posicionamento interpretativo possibilita a liberdade inventiva da sugestão. Isto é, que aquilo que observou, narrou e sugeriu se constitui como aspecto fabricado pelo engenho de si. A tomada de postura frente aquilo que é proposto também permite que à comunidade acadêmica e disciplinar fique explícito e evidente quais são os vetores de predileção epistemológica, quais são os direcionamentos de entendimento e por qual razão foi elaborado. Ao analista que as propõe, a responsabilidade. Retirar do processo narrativo o *sujeito oculto* (se) estruturaria um terreno de diálogo não delimitado em casas brancas e pretas – como num xadrez de estratégias epistemológicas – mas, talvez, numa paisagem com

⁶⁶ Especificamente: "Awareness of the action and influence of the medium of representation provokes the question of its social function (e.g. as foundational myth or as expression of cultural identity or as assertions about relations of power) and the way that this influences the representation" (TREITLER, 2001, p.361). Para saber mais, consulte: TREITLER, Leo. The historiography of music: issues of past and present. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University, 2001

elevações, depressões e sulcos gravados pela troca em constante alteração de terreno. Num tipo de movimento que assume local e agente de proposição numa múltipla jornada que coteja e reflete a soberania dos imaginários.

Neste campo em múltiplas dimensões, as movimentações do saber ganhariam o benefício da mobilidade. Ao contrário de uma elaboração estática, pautada na construção complementar ou substitutiva, a pluralidade de espaços é integradora. Podendo ser de natureza participativa, democrática e plural ao passo que não pressupõe avanços lineares ou recuos estratégicos. Do mesmo modo, a tomada de postura e posicionamento de autoria de um imaginário elaborado pela invenção não retira das estruturas de *check-and-balance* da academia sua primazia na constatação dos processos adotados na construção do saber sugerido – afinal, o método também é um acordo. Isto não retira do coletivo que analisa o imaginário o potencial de endossar ou seccionar, por exemplo, a apresentação de uma sugestão interpretativa que evidencia abertamente posturas de negação ou eliminação da existência do outro. A tomada de postura, além de reafirmar a responsabilização, também permite o reforço de certa ética das trocas epistemológicas. Estes conceitos – valor e ética – podem ser tomados como integrantes de uma *moral* na construção do saber. No entanto, o objetivo aqui não é desenhar quais seriam os instrumentos aplicados e adotados na avaliação das soluções interpretativas de um analista para com seus pares. Esta empresa, temo, poderia incorrer nas dinâmicas inquisitivas e de censura – algo extremamente delicado e perigoso, tendo em vista que a liberdade de criar encontra-se no campo das relações humanas. O que pretendo, no entanto, é sublinhar que toda esta tomada de consciência pode potencializar o processo de diálogo aberto e democrático dos campos de saber.

Tendo em vista a elaboração argumentativa sobre a *presença-de-si* do analista na configuração de imaginários em diálogo, basta agora refletir a compreensão possível

do "outro" no colóquio das sugestões interpretativas. Ou seja, estender e ampliar as considerações de feitura subjetiva do imaginário à potência do outro e suas marcações de autonomia. Como primeiro aspecto, destaco a necessidade de percepção da existência de leituras relativas. Isto é, que os espaços inventivos elaborados pelo *outro* representam soluções não totalizantes, mas elaboradas nos limites de observação e compreensão da realidade, dos instrumentos de entendimento (métodos, teorias e pressupostos) e da apresentação de direcionamentos interpretativos. Quando considerado o paradigma da *não neutralidade* e do distanciamento da *factualidade evidencial*, creio, o analista alcança o espaço da relatividade da percepção. Ao passo que ao agente em primeira pessoa é creditado o potencial inventivo, ao outro também deve ser atribuída a mesma premissa e capacidade. Isto destaca as linhas de fazer interpretativo como associadas à multiplicidade de respostas possíveis.

Em segundo aspecto, a compreensão do contexto de formulação da narrativa elaborado pelo *outro* também é sugestiva e reveladora. O entendimento do entorno da construção da memória sugerida tem o potencial de indicar predileções e desejos por vezes não declarados pelos seus autores. Isso não implica um desmascarar de subjetividades, mas, antes, uma tomada de consciência que as respostas alcançadas e apresentadas são formuladas com bases em cenários de vivências e suas historicidades de produção. Como citado anteriormente, o caso do *mulatismo* musical de Curt Lange pode ser compreendido como resposta às demandas de uma intelectualidade brasileira modernista ávida por identificar bases fundacionais. Se este imaginário foi contraposto com o de Leoni (2007), por exemplo, implica que o contexto de formulação da teoria dos *pardos de camadas médias* atendia ao cenário

brasileiro e acadêmico do início do século XXI⁶⁷ e causava, ao mínimo, a necessidade de complementaridade.

Esse tipo de movimento que acrescenta, substitui ou amplia imaginários pelo confronto se arquiteta, ao meu ver, no reconhecimento de certo desconforto com as soluções previamente apresentadas. O analista, quando se depara com um cenário que discorda o faz a partir de algum referencial: seja pela revisita, releitura, reflexão ou reestruturação. Este desconforto, esse mal-estar frente à solução prévia, talvez tenha de ser acompanhado do reconhecimento da autonomia anterior. Da elaboração tecida numa voz que não a do analista e, portanto, integrante do jogo da memória. O resultado, fechando o ciclo interpretativo aqui proposto, seria a identificação da necessidade de participar ou distanciar-se deste imaginário anteriormente elaborado. Como se as linhas gerais de intencionalidade representativa presentes no terreno da solução anterior indicassem a pertença ou exclusão da visão interpretativa do analista.

Quase como um efeito dominó, essa sequência de percepções e entendimentos que se iniciam na tomada de consciência da presença do produtor no produto oferecido (se estendendo ao campo da compreensão da prerrogativa de presença do outro

⁶⁷ Aqui não pretendo apresentar uma análise detalhada do contexto de formulação do imaginário dos *pardos das camadas médias*. Mas, é sugestivo que tal solução interpretativa tenha como contexto de produção o Brasil de ascensão econômica da classe média proposta pelas políticas-públicas mais contemplativas e integradoras do Governo Federal à época. O acesso ao crédito bancário, os programas de redistribuição de renda e incentivo ao consumo, por exemplo. Estes fatores de ordem político-econômica do início do século XXI poderiam, ao menos, serem correlacionados à proposta de leitura dos músicos no contexto das Minas Gerais setecentistas como pertencentes às parcelas médias. Num proto-movimento de compreensão do imaginário sugerido como alicerçado em interesses de fundo de seus adeptos em observar o músico como integrantes de um intermédio social – talvez, semelhante ao habitado por seus adeptos. Evidentemente, os conceitos empregados se correlacionam com os vigentes na temporalidade do setecentos e são, de certo modo, livres de anacronismos preocupantes. No entanto, ainda assim é sugestivo a interpretação da pertença mediana elaborada no seio da academia no contexto do início do século XXI; espaço ocupado, notória e reconhecidamente, por indivíduos sócio-economicamente intermediários na pirâmide social brasileira.

também nos imaginários propostos), sublinhasse que a prática de reflexão e abertura ao coletivo é, em si, um ato de liberdade. Liberdade, em sentido lato da palavra, que pressupõe que a perspectiva individual pode ser coadunada em convivência com a do outro. No campo da musicologia, observamos ao longo desta tese que tais recursos de construção de imaginário podem ser alcançados a partir de recortes mais ou menos regulares do *musicográfico* e do *não-musicográfico*. O resultado, defendo aqui, é inventivo na extensão da imaginação de seu criador, dos valores que apresenta, pelo local de sua proposta e sua recepção no colóquio de outros saberes e outras mentes em diálogo.

Neste momento, finalizando a argumentação, creio que seja possível sublinhar que tal agenda propositiva, que desenha no espaço do processo historiográfico musicológico sobre Minas Gerais ao setecentos, identifica novos e complementares alicerces na outorga da liberdade inventiva como estratégia de compreensão e desenvoltura interpretativa: a liberdade de entender que, no conjunto de soluções interpretativas, há pluriverbalidade. Ao longo desta tese, analisei dois campos de entendimento de Minas Gerais setecentista sob a lente da musicologia: a atividade pelo *musicográfico* e pelo *não-musicográfico*. O resultado alcançado possibilitou o entendimento da estruturação de terrenos inventados, de imaginários constituídos e de sua batalha no campo da memória. Para que tal espaço fosse possível de identificação, era necessário também assumir a inventividade como premissa de pesquisa na presença do analista naquilo que reflete. Jim Samson (2001) ressaltou a ausência de *factualidade evidencial* do objeto, Boaventura de Souza Santos (1988) do reflexo especular da observação e construção do conhecimento e Rob Wegman (2012) de decepção narcísica de uma musicologia que se questiona. Estes aspectos, no meu entendimento, compõem a percepção da presença-de-si, da paixão-de-si e da invenção. Sendo este *espaço inventado* aquilo que circunda o analista e se faz conjugado em *interlocus*. O outro, aqui em tela, por mais que silencioso em seus

indícios, também é eloquente. Minas Gerais setecentista, desse modo, apresenta-se como uma colcha bordada a várias mãos, cujos retalhos representam perspectivas em primeira pessoa.

Por um lado, a pluriverbalidade do conhecimento sobre Minas Gerais setecentista demonstra a vivacidade de suas reflexões. Por outro, a necessidade contínua de ampliação deste tecido mnemônico de modo que sob seu manto caiba a diversidade, pluralidade, pertença, revisita, releitura e qualquer outro processo que obrigue uma abertura democrática do campo de reflexão. Ora, se concordamos que há invenção no processo interpretativo, seria interesse, portanto, a integração das mais possíveis vozes num coro vívido de pertencimentos. O desdobramento ou implicação do reconhecimento da *liberdade* aponta, também, em direção à análise dos axiomas que fundamentam o movimento da proposta de novas perspectivas. Ao passo que se reconhece a premissa da liberdade de refletir e advogar determinada situação, há também um segundo e consequente desdobramento: a análise dos vetores de intencionalidade desta *outra* narrativa. Por exemplo, caso uma pesquisa em música se organize de modo à reavaliação historiográfica do conhecimento musicológico a partir de uma leitura fundamentada em inquietudes de gênero, raça e classe, talvez, seja possível identificar uma tendência de desejos de pertença, presença ou identidade no conjunto epistemológico da disciplina da musicologia. O que, neste caso, delimita a investida de novos saberes na pluriverbalidade é o desejo de reafirmação da presença. Este, talvez, seja um dos desdobramentos mais belos da percepção da invenção pelo olhar subjetivo

6. Considerações Finais

A escolha pela mitologia como recurso de representação das ações do analista não foi desenhada de forma desavisada ou sem compromisso. Um dos pressupostos do *mito* é dar forma e *anima* às coisas do mundo. A investida aqui foi, exatamente, demonstrar que este processo é autodeterminado pelo analista, desde os primeiros movimentos de organização e disposição de itens escolhidos sob uma bancada de métodos de compreensão. O mito, portanto, codifica em narrativa aquelas ações *com vida* participantes do imaginário; talvez, o olhar em si tenha *anima*, os dedos que percorrem os calhamaços de arquivo tenham *anima*, as palavras reunidas em linha de princípio ao fim, de certa forma, também. Ora, este processo de (des)coisificar ações, por mais que pareça somente um recurso retórico que aproxima musicologia e psicanálise, nada tem de sobrevoos. Foi necessário, durante o processo de reflexão desta tese, reunir em uma imagem mais ou menos definida o que compreendia como ação inventiva que observava em produções musicológicas anteriores que tomavam como terreno de inquietude o(s) espaço(s) das Minas Gerais setecentista. Ação que pretendi compreender, por entre porcelanas frágeis e calhamaços de passado, em seus processos de constituição de imaginários em diálogo entre Clio e Cecília nas Minas Gerais.

Ao final do percurso de compreensão, era necessário a defesa da percepção da paixão-de-si, da sinalização da necessidade da decepção deste vínculo e a proposta de uma liberdade inventiva que possibilitaria, talvez, a (re)construção de um saber mais integrativo, amplo, poroso e atento aos seus próprios movimentos – individuais e coletivos, evidentemente. Alcançar este apontamento final, no entanto, persistiu no oscilar dos passos boêmios em retorno ao lar. Aqueles mesmos que para Ferreira Gullar sinalizavam a presença da noite no silêncio noturno: *mesmo a noite fazendo crer que o tempo é um troço auditivo, talvez aqueles que pela rua andavam sob a*

fantástica imobilidade da Via-Láctea pouco percebiam o sono das casas. Assim como Gullar ressaltava que existiam vários dias e várias noites numa só, também refletia quantos tempos e espaços habitariam meu objeto. Quantas Minas Gerais setecentistas eram necessárias para que, ao menos, um pouco da sombra dos dias anteriores pudesse chegar aos meus olhos cheios de *anima* e anseio de saber. Ora, a resposta não tardou a chegar: estava, de fato, apaixonado-por-mim e minhas ideias inventadas de um tempo-espaço essencialmente inacessível, ou seja, efetivamente idealizado e simbólico. Portanto, não caberia uma solução aproximativa para acompanhar os passos de meus antecessores e colegas na empresa do conhecimento musicológico sobre Minas Gerais setecentista. Acreditava na ruptura das premissas, no cotejamento de soluções apresentadas e na defesa do reconhecimento de subjetividades de primeiro plano no processo de escrita e numa intersubjetividade na constituição do saber.

Um jogo de espelhos frente a frente que me apontava – vez e outra vez e vez mais – as projeções que o espaço das Minas Gerais setecentista possibilitava. Num dado ponto de observação, as Minas Gerais se manifestavam revoltas e violentas. Noutra, reguladas e articuladas no sistema-mundo luso. Mudando ainda o ponto de referencial, demonstrava-se grandiosa nas composições de um vilariquense aqui, um sanjoanense acolá e outro diamantinense recorrente. Ainda assim, deixava entrever, em recortes pouco iluminados, tantos outros cuja face distante quase apagava-se pelo parco lume que incidia. A constatação não demorou: a alteração do ponto de perspectiva interferia na observação desenhada. Não eram os espaços das Minas Gerais, era o *eu* presente na observação. Mas, o que direcionava o olhar? Qual força movia a necessidade de entender algo a partir de uma perspectiva frontal, lateral, tangencial, transversal etc? Sendo a compreensão mutável, uma vez que há pressuposto de relativismo e alteração de lente de entendimento, o que determinava a escolha de observação?

O balizamento dos desejos de compreensão, portanto, também deveria ser compreendido. Por certo, a premissa da interdependência entre tempo-espaco-contexto de formulação da inquietude de pesquisa e a interpretação alcançada sublinhava um recurso metodológico de compreensão dos intentos de saber que lançavam musicólogos e musicólogas à empresa de desbravar arquivos, coletar fragmentos de vivências pretéritas e sugerir interpretações. Ao passo que observa em minha própria atuação musicológica este conjunto de predileções, desejos, reflexões e elaboração de narrativas, me questionava também, sobre o que estava desenvolvendo. A quem atenderia uma proposta interpretativa assentada nas práticas socioprofissionais, econômicas, vivenciais e de ocupação do solo a partir da lente da musicologia? A justificativa da ação como contributo ao conjunto historiográfico possui uma zona de fronteira mais ou menos perceptível que articula, em dois pontos, *aquilo que está posto* como *aquilo que desejo saber*. Se as soluções passadas não atendiam às minhas necessidades de conhecimento e satisfação – eis o desejo nomeado em um de seus desdobramentos – talvez o olhar deveria se deslocar do *outro* para o *eu*.

Ora, a antropologia já havia postulado esta relação com marcadores de inventividade tradutiva das relações de alteridade. A afirmativa de que o antropólogo ou antropóloga constrói um imaginário do outro pela aproximação de seus sistema-mundo de representações com o sistema-mundo daquilo observado lançava à percepção paralela de que este processo integrava a locução da invenção das culturas⁶⁸. Antropólogos e antropólogas não possuem, em si, poderes laboratoriais de vivisseção do outro – afinal, um século de discussões sobre estudos culturais possibilitou o distanciamento com qualquer tipo de *naturwissenschaft* aproximativa.

⁶⁸ E, também, da própria disciplina. Para saber mais, consulte: CASTRO, Viveiros de. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

São, por assim dizer, simples observadores como qualquer outro que observa, significa, incorpora e constrói seus sistemas-rede de significados.

Isso reafirmava, ao meu ver, que o musicólogo-analista não possuía quaisquer poderes extemporais ou de vantagem de perspectiva pela relação diacrônica. Muito pelo contrário, que o processo de cotejamento do *outro* acessível por fragmentos se manifestava na aproximação da leitura permeada por estratos de temporalidade. Se uma das primeiras questões que havia tecido era da inventividade do processo editorial em documentos musicográficos reconstituídos – pelo ramo filológico e textual, na demarcação de Lopez Cano (2007) – também deveria lançar com acidez crítica o processo de compreensão do *outro ausente da pauta*, além do registro escrito representacional. Isto é, que as investidas metodológicas estruturadas na compreensão via *não-musicográfico* também deveriam ser cotejadas. Neste ponto, defini a estrutura metodológica e reflexiva da tese de modo que fosse possível compreender o jogo de inquietudes que me lançava à percepção de uma Minas Gerais setecentista fabricada e comercializada – com maior ou menor intensidade ou retorno sobre investimento a depender do meio – nos congressos, nos encontros, nas publicações, no imaginário verbalizado por instituições deliberativas e gerenciais ou na memória elaborada.

Em primeiro aspecto, era necessário refletir os usos de objetos tidos como referenciais e representativos destes cenários relativos a Minas Gerais setecentista e inevitavelmente acessados por lentes de espessura variada em processos de refração da imagem observada. Desse modo, no primeiro capítulo, intitulado *Escolher: pelo reflexo das fontes*, me lancei à reflexão do processo de construção conceitual e usos do *documento* como princípio à elaboração de narrativas sobre um determinado aspecto questionado. O pressuposto alcançado e argumentado neste capítulo foi o de identificação do documento como recurso *fabricado* por seus usos e escolhas. Isto

é, afirmo que tais itens da realidade – por sinal, nada isentos ou descompromissados – encontram-se com o estatuto atribuído de *objeto* ao passo dos desejos, predileções e direcionamentos desenhados pelo olhar investigativo do analista. No âmbito desta relação, iniciada pelo ato de escolha direcionada e intencional, a classe conceitual e aplicabilidade prática do *documento* nas pesquisas em musicologia representavam, portanto, os primeiros indícios à compreensão da manufatura mnemônica. Isto é, da fabricação dos imaginários a serem apresentados no campo discursivo da memória. Desse modo, os documentos e se seu estatuto se conectam com maior intensidade às temporalidades de sua produção, às perspectivas desenhadas em primeira pessoa, as abordagens estipuladas, ao conjunto determinado de métodos, enfim, a uma variedade de pressupostos e direcionamentos que indicavam, de fato, sua intencionalidade.

O percurso inicial, a *escolha*, arquitetava-se nos pilares: de atribuição de sentido representativo; de circunscrição no campo conceitual de *documento* como indexador de relevância e pertinência; da compreensão aproximativa e interpretativa; e, por fim, da inserção no processo de estruturação narrativo-comunicativa das percepções do analista. Avaliando os movimentos da dança de Clio, sugeri que a valsa do documento oscilou de item *comprobatório* a *fabricado*. De um processo historiográfico ao sopé da disciplina História no oitocentos, assentado em pressupostos de neutralidade, ao pressuposto do reconhecimento da subjetividade do analista no processo de feitura da História. Neste caminho, encontram-se a sugestão de tais itens como representações sociais por Roger Chartier (1990, 2002); de alcançados como sinais e indícios como sugerido por Carlo Ginzburg (1991); de variantes pelas lentes de entendimento adotadas, como defendido por Jacques Revel (1998); de subjetivamente compreendido e incorporados no processo historiográfico, assim como argumentava Paul Veyne (1998); ou trespassados em seu

sentido de objeto pelas poéticas das laminaridades temporais de Reinhart Koselleck (2012, 2014).

Em paralelo, observei no canto de Cecília o *melos* sibilante do documento. Para tanto, apresentei os pilares da constituição da disciplina musicológica no século XIX e seus desdobramentos no XX e XXI como sinalizadores da compreensão dos usos do documento na elaboração de narrativas acerca do *objeto-música* como delimitador da musicologia como ciência. Neste aspecto, sublinhei certa proximidade entre a institucionalização da História e da Musicologia no seio do pensamento científico vigente na Europa central. Tomando como exemplo, os postulados de uma *Musikwissenschaft* e de uma *Geschichte* tomada na gramática dos valores e concordâncias da língua alemã. Se a História havia, em sua proposta como ciência factual oitocentista, estabelecido normas e padrões para a compreensão diacrônica, a musicologia, como recém-chegada no campo dos conhecimentos científicos, também demandava um terreno de soberania: o da *Die Musik* elaborada e assentada na lógica normativa e regulatória da *Tonkunst* civilizacional. Se para a História a migração do eixo epistemológico e giro paradigmático se desenhou da Alemanha para a França, na Musicologia o Atlântico foi o articulador das fronteiras de uma prática novecentista. O universo norte-americano e a *Musicology* simbolizaram, grosso modo, o distanciamento da *Musikwissenschaft*. Nesta balança, os recursos à compreensão se desenharam de maneira intercambiável de tal modo que as fronteiras do conhecimento musicológico se alargaram a novos contatos e trocas. Desde a reavaliação de Carl Dalhaus (germânico) e Charles Seeger (norte-americano) da prática de pesquisa em música, suas premissas e seus entendimentos, até o reconhecimento de múltiplas subdisciplinas e campos de interesse proposto por Rúben Lopez Cano (hispano-mexicano).

Tendo em vista a compreensão dos usos de itens da realidade com estatuto de documento no processo de compreensão e escrita, posicionei o problema que observava na historiográfica-musicológica das Minas Gerais setecentista: uma patente ausência de objetos costumeiramente adotados em outros contextos de pesquisa musicológica – por exemplo a Europa – e a inventividade glorificante de um passado alicerçado em temáticas e conceituações de *grandes obras* de um *século mineiro*. Isto é, um contexto de produção historiográfica e constituição epistemológica glorificante realizada a várias mãos e, por certo, várias perspectivas. Desde musicólogos que observaram este terreno marcado por idiosincrasias definidoras, até aqueles que sugeriram proximidades mais intensas entre cargas simbólicas da América, Península Ibérica e Itália. Estas iniciativas se desenharam, com primazia, no suporte escrito de natureza *musicográfica* e *não-musicográfica*, sendo o levantamento e cotejamento documental em acervos e arquivos o pressuposto de mineração metodológica comumente desenhada. No entanto, os registros recorrentemente acionados vinculavam-se ao universo litúrgico e para-litúrgico das Irmandades, assim como administrativo das instâncias de gestão e deliberação vigentes na arquitetura de poderes da América Portuguesa.

Este aspecto, ao meu ver, possibilitou um direcionamento às iniciativas centralizadas na ritualista luso-católica, nos espaços devocionais e nas festividades patrocinadas pelas Câmaras locais. Esta característica, endossada ao meu ver pelo conjunto de *fontes refletidas* pelos musicólogos, diminuía a intensidade dos processos de compreensão complementares e, conseqüentemente, aplicáveis à memória produzida de uma Minas Gerais fragmentada. Um espaço para além das práticas devocionais do cristianismo autoritário do processo de expansão da máquina colonial lusa, sejam estes os espaços de menor presença físico-simbólica do padroado, como nos sertões *sem porteira*; sejam aqueles simbólicos nos processos de resistência e equilíbrio instável nas trocas e contatos das culturas em choque. Neste contexto,

inquietava-me a adoção de metodologias tributárias de sistematizações incapazes de desenvolvimento nos espaços de memória de acervos e arquivos mineiros ou brasileiros, assim como não se expandia a outras fronteiras do conhecimento musicológico por meio da elaboração de problemas adicionais. Havia, em meu entendimento, uma quase esterilização do solo pela aplicação recorrente de aditivos químicos no processo de mineração patrimonial. Era necessário sinalizar tanto à fabricação do documento e da produção mnemônica, mas também da própria ação do analista.

Minas Gerais setecentista, então, se apresentava como um largo território acolchetado em retalhos narrativos unidos por costura metodológica de fios dourados. Processo que, ao meu ver, se desenhava em três grandes pilares: 1) a reconstituição como atividade de (re)composição do documento musicográfico, entendido em sua primazia à compreensão da música e práticas em Minas Gerais setecentista; 2) o ferramental da análise como instrumento de justificativa das pertinências do objeto alçado à condição de documento; 3) a contextualização destes espaços de vivência pelo acionamento de recursos *não-musicográficos*. Por este conjunto de atividade, a música no espaço das Minas Gerais durante o século XVIII era elaborada como campo de memória inventado. Mas, para compreender os processos de constituição inventiva deste espaço pela lente da musicologia era necessário, também, realizar investidas múltiplas. Portanto, adotei um percurso metodológico articulado em dois momentos: num primeiro, propunha a observação e compreensão da operacionalidade dos processos de reconstituição do *musicográfico* pelas pertinências do presente em que eram desenvolvidos por editores; num segundo momento, lançava-me à análise e compreensão de estratégias cuja ênfase de entendimento se dava pelo *não-musicográfico*. Desse modo, organizei os segundo e terceiro capítulos como locais de experimentação reflexiva, com metodologias diferentes entre si. Num primeiro momento, a análise

retroativa do processo de interferência editorial. Num segundo, ações em três estruturas diferentes de utilização de documentação *não-musicográfica*: econômico, socioprofissional e vivencial.

Portanto, no segundo capítulo intitulado *Editar: em notas de um imaginário*, estabeleci como objeto a (de)composição editorial de estruturas narrativas (as famosas obras editadas) presentes no primeiro volume da série *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003)*. A metodologia inventiva da quantificação dos indicadores de interferência declarada, em relação a mensuração de seu impacto no conjunto narrativo alcançado, foi aplicada nas seis edições presentes no primeiro volume. A indeterminação dos resultados alcançados sugeria um não tabelamento metodológico dos procedimentos adotados pelos editores. Este aspecto, contudo, contrastava com a premissas de um subcampo da musicologia, a Diplomática, enquanto ferramental crítico capaz reconstruir imagens virtuais mais próximas das intencionalidades primeiras das obras. Ora, como já havia postulado a interdependência não neutra entre os atos de observar, compreender e traduzir as *coisas do mundo*, a irregularidade dos dados computados não representou qualquer estranhamento. Estaria, de fato, associada à pluralidade de perspectivas em jogo no processo de leitura e tradução do *documento*.

O ponto de conclusão apresentado, portanto, sublinhava que mesmo nos limites de uma prática desejosa de regras encerradas, a liberdade inventiva se fazia presente como marcador de primeiro plano. O processo de interjeição subjetiva no objeto, ao meu ver, se caracteriza por uma ação essencialmente poética, em sentido amplo. Ou seja, a existência de vetores de predileção no jogo interpretativo entre observador-objeto. Tal empresa da interferência foi defendida, então, como da ordem da necessidade de completude informacional. Defendi que, a partir do momento que o analista recorte e determina o que observar, a ausência de dados suficientes o levaria,

consciente ou inconscientemente, ao manejo de estratégias de complementação. Por mais que estruturadas em rígido discurso científico ainda tributário do oitocentos, as investidas de complementação informacional indicavam a liberdade poética inventiva inerente do processo de apresentação de um objeto *sem-vazios*. Ora, os desejos de completude associavam-se não ao entendimento do objeto *reconstruído*, mas do imaginário intentado e dos desejos dos editores, nomeados como fabricantes de poesia.

No terceiro capítulo alterei o foco *documental*. Partindo para o campo da *inexistência de pauta do outro*, de silêncio aparente dos dias passados, recorrendo ao convencional recurso do *não-musicográfico* como estratégia de compreensão da música no espaço das Minas Gerais setecentista - simbolizado, nesta tese, pelo recorte em Vila Rica ao longo do setecentos e início do oitocentos. Este recurso, que nada de inovador se apresentava, indicava como premissa a adoção de conjuntos indiciários tidos como complementares e capazes de superarem a deficiência informacional – neuroticamente e histericamente abordada pelos editores – a partir do entendimento dos contextos de existência, compartilhamento, troca, significação, nomeação, ruptura e tantas outras facetas que circunscreviam aquilo que nomeamos de música num determinado contexto. Partindo do reconhecimento dessa ausência gritante, propus três campos de tratamento metodológico do *não-musicográfico*: a lente econômica, a lente socioprofissional/associativa e a vivencial.

Na primeira, o escopo documental acionado vinculava-se à atividade contábil do Senado da Câmara de Vila Rica abarcando um recorte de 102 anos de registros de financiamento da música na sede da capitania das Minas Gerais. A partir desta documentação, analisei os instrumentos jurídico-normativos acionados pela municipalidade vilariquense, os valores e suas movimentações ao longo do tempo e os agentes recorrentes indicados como responsáveis. Cotejando todos estes

aspectos, sugeri interpretações relacionadas aos impactos da movimentação econômico-financeira na própria promoção da música no espaço das festividades oficiais em Vila Rica entre 1720 e 1822. No entanto, também sublinhava as limitações desta perspectiva e direcionamento metodológico, ressaltando que tais estratégias pouco auxiliavam na compreensão dos critérios associativos e de seus desdobramentos na prática musical.

Tendo em vista este aspecto, parti para o segundo experimento de compreensão do espaço de Vila Rica. Ampliei os conjuntos documentais e, sobre eles, tezi outras perguntas com o objetivo de observar e compreender o campo dos critérios associativos, isto é, das práticas vinculativas na atuação profissional em música. Do mesmo modo, expandi as linhas de contextualização significativa dos *documentos* analisados, cotejando-os em relação a outros conjuntos de origem em Portugal Continental como estratégia de compreensão relacional dos espaços e suas práticas. Percorri o terreno das nomeações e classificações de qualidades sociais no ordenamento social vigente em Minas Gerais e em Portugal. Analisei as estruturas de redes socioprofissionais tecidas e seus sombreamentos com a percepção social atribuída ou autodeclarada. Compreendi as manifestações de identidade, proximidade ou seccionamento sociocultural que aproximavam uns e apartavam outros no jogo relacional dos estatutos de qualidade. No entanto, concluía por ainda um *gap* nas possibilidades de compreensão das práticas musicais tanto no espaço das Minas Gerais quanto de Portugal continental. Era necessário modificar, ainda, a lente de entendimento.

Com este objetivo, ampliei a objetiva a outros espaços inter-relacionais que classifiquei como perspectiva *vivencial*. Isto é, a observação das relações humanas à volta da música e que se expressavam no avizinhamento, no distanciamento geográfico, na proximidade confrarial, nos laços familiares, no compartilhamento

interno de um saber de ofício etc. Intencionalmente recorri a gêneros documentais cartográficos e censitários, como num levantamento de bandeiras metodológicas que prezam pela exaustão: *é possível fazer musicologia com um censo e plantas baixas de uma cidade*. De fato, a abordagem possibilitou uma ampliação da percepção das relações humanas que se constituíam, também, no desdobrar dos contextos de práticas musicais. Isto é, que músicos compartilhavam espaços de vivência, habitavam casas próximas, mantinham laços de amizade entre si. Do mesmo modo, se distanciavam geograficamente como numa representação pelo espaço físico da distância associativa que propunham entre si. Entretanto, ainda assim, me escapava às mãos o *objeto música* que coaduna toda a soberania do campo musicológico como disciplina científica em um só ponto: o da especificidade de seu objeto primeiro de inquietude.

Vencidos todos estes processos estava nítido que também inventava imaginários e sugeria interpretação por meio das mais diversas metodologias. O campo do *não-musicográfico* que propunha como solução adicional à superação da ausência informacional e da *neurose* da completude e reconstituição também, com suas características, se concebia na valsa das minhas necessidades. Claro, a inquietude que me movia era a autopercepção de minha ação como agente de primeiro plano e em primeira pessoa na feitura inventiva de uma *personal* Minas Gerais, mesmo depois de métodos diversos e lentes múltiplas. Portanto, o quarto e último capítulo deveria ser cunhado como um ponto de chegada reflexiva na constatação de certo bailado da presença-de-si, da paixão-de-si e da invenção-do-outro na constituição de mais um possível imaginário agregado ao conjunto de retalhos e bordados inventivos das Minas Gerais setecentista.

Desse modo, no último capítulo intitulado *Paradigma da liberdade*, propus o reconhecimento de um jogo espelhar entre subjetividade, intersubjetividade e

alteridade da experiência histórica na premissa das relações diacrônicas. Dividi, portanto, este capítulo de encerramento em duas subseções: *5.1 A invenção pela decepção de Eros e Midas* e *5.2 Pela liberdade da invenção e pelo desejo de inventar*. Na primeira subseção reuni e defendi o reconhecimento dos pressupostos de leitura, tradução e invenção como partes integrantes do processo de feitura e proposição de imaginários neste conjunto *retilhado* de memórias em jogo. Ao meu ver, desde o processo de direcionamento do olhar até o de composição mnemônica há presença da ação em primeira pessoa. Essencialmente, o analista, desejoso em saber, constrói recursos, elege objetos e se projeta naquilo que propõem. No entanto, o caso de Minas Gerais setecentistas sobressaía-se no jogo das intersubjetividades. Entendia este espaço como cunhado no erotismo narcísico e na taumaturgia de Midas: *recorto porque assim me vejo, engrandeço por razões que assim desejo*. Logo, como solução para uma musicologia que se reconheça e se amplie, sugeria que a decepção pela constatação da projeção possibilitaria a prática libertadora da invenção poética dos imaginários e da memória. Desse modo, iniciava a argumentação por uma liberdade inventiva no processo historiográfico-musicológico por meio do diálogo dos imaginários.

Na segunda subseção, então, *5.2 Pela liberdade da invenção e pelo desejo de inventar*, ensaiei algumas das linhas para uma prática musicológica atenta ao seu processo de desenvolvimento auto-responsável e em suas dinâmicas de saber-livre numa arquitetura da memória capaz de ampliar, integrar, expandir e pluralizar pertencimentos. Este ensaio por uma musicologia da liberdade inventiva foi argumentado em dois pontos: o primeiro, num conjunto de possíveis ações para que o estado de liberdade responsável seja alcançado, o segundo, em breves apontamentos dos potenciais impactos deste estado de prática musicológica. O ponto de conclusão que apresentei se direcionava à percepção da necessidade de tomada de consciência e da negação da neutralidade relacional; do distanciamento

da factualidade evidencial; do reconhecimento dos valores que estruturam o desejo do analista; e do posicionamento da construção de imaginários como sugestões interpretativas. De tal modo que seria possível certa pluriverbalidade do saber no jogo das intersubjetividades que constituem a invenção como marcadores do fabril da memória.

Pois bem, esta tese apresenta a *liberdade* como tese. Mas, não se iniciou deste modo. Não almejava uma defesa irrestrita pelo ato inventivo que permite a expansão integrativa. Pelo contrário, os primeiros passos eram rígidos em sentido a uma compreensão estruturante, balizada em pressupostos reconhecidos, em métodos determinados, em linhagens epistemológicas tidas como válidas. Ora, neste ponto afirmo categoricamente: eis o falso brilhante de Elis Regina, *numa fascinação em tonto olhar de emoção*. Emoção por e de si, e isto acredito não representa qualquer demérito ou ação restritiva com intento de coerção. Ao contrário, creio na necessidade de expressar, inventar, elaborar, significar, mitificar e demais estratégias que possibilitam a constituição de terrenos que concedem sentido a uma necessidade de saber qualquer que seja. Estas atividades participam (ao meu ver também inventivo) do processo de construção do conhecimento. Vez ou outra, um entra e outro sai no conjunto de acordos que constituem qualquer disciplina acadêmica. Vez ou outra, um quebra as barreiras ou acrescenta pilares de reforço ao que já foi apresentado. A ágora e o diálogo possibilitam o compartilhamento, a troca, a transversalidade, a complementaridade, o combate e a defesa, a novidade e o compromisso com o existente. No entanto, neste conjunto de ações, Minas Gerais setecentista sob a lente da musicologia demonstra a premissa da taumaturgia de Midas; aqui entendida não como benefício, mas sim maldição. A paixão-de-si de Narciso também não é compreendida nesta tese como um processo capaz de ampliar o entendimento do outro – desta *terra incógnita* que a cartografia do tempo passado reconstrói em mapas imaginados.

O que se propõe aqui é, efetivamente, a compreensão de si no processo de sugestão de imaginários ao conjunto de outros já existentes. Se propõem a tomada de consciência da presença do analista no processo de confecção, manufatura ou usinagem *mnemônica* que esfrega uma e outra ideia sobre o objeto definido (música) até produzir desgastes ou fusões. De certo modo, este processo cria novos cenários, novas hipóteses e interpretações. Destes, deve-se sublinhar que, a partir de porosidades ontológicas, seja possível o estabelecimento de *interlocus* e *diálogos* possíveis. Isto é, que um espaço terceiro seja efetivado por meio da transversalidade das razões presentes em conversação. Atividade da mais nobre e dificultosa: reconhecer-se presente, identificar-se ausente, posicionar-se em troca de afirmativa ou distanciamentos do outro. Este seria, ao meu ver, o campo das mobilidades de saberes com potencial de agregar e construir novas e outras perspectivas sobre Minas Gerais setecentistas e, talvez, de outros terrenos igualmente alvejados pelo olhar e desejo por conhecimento.

Referências

ADLER, Guido; MUGGLESTON, Erica. Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology'(1885): an English Translation with an Historical-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v.13, 1981, pp.1-21

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music.** Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____. **Music as Discourse: Semiotics Adventures in Romantic Music.** New York: Oxford University Press, 2009.

ALCÂNTARA, Carolina Paulino. A solidão dos mineiros: mineiridade, patrimônio cultural e os processos de hierarquização de pessoas e lugares em Minas Gerais ao longo do século XX. *Cadernos de História*, v. 21, n. 34, p. 165-165, 2020

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. **Ricos e pobres em Minas Gerais: produção e hierarquização social no mundo colonial, 1750-1822.** Belo Horizonte, Arqvmmentvm, 2010.

ALMEIDA, Candido Menezes de. **Codigo Philipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal recopiladas por mandado D'El Rey D. Phillippe I.** Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, Vol.I, 14ª Ed., 1870.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. **Geografia do crime: violência coletiva nas Minas setecentistas.** Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

_____. **Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII.** Belo Horizonte: C/Artes, 2ed., 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo,** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANÔNIMO. **Vidi aquam.** Para quatro vozes, violinos I e II, baixo. [AMB 02]. Edição: Vítor Gabriel. No álbum: v.1, n.2, p.115-125. Partitura.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo Musical (1932 – 1944). **Revista Temporalidade**. Belo Horizonte, vol. 3, n. 1, Edição 05, p. 35-57, 2011

_____. **Os sons de uma nação imaginada**: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. (Tese) Doutorado em História. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). **O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – MEC – Funarte. 1978. 459 p.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music . University of Nebraska Press: Lincoln and London 1997.

BARTHES, Roland. **Éléments de sémiologie**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006

BÉHAGUE, Gerard. Música “barrôca” mineira: problemas de fontes e estilística. **Revista Universitas**, Universidade Federal da Bahia, volume 2, n.2, p. 133-158. 1969

BERNAND, Carmen. **Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas**. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2000

BIASON, Mary Angela. Os festejos pelo fracasso da Inconfidência Mineira, 1792. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.25, n.2, p.299-319, Jul./Dez. 2012.

BLOCH, Marc. **A Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário Portuguez & Latino, áulico [...]**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, 8v.

BOHLMAN, Philip V. Ontologies of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.17-34

BOHLMAN, Philip; CELESTINI, Frederico. Editorial: reckoning with musicology's past and present. **Acta Musicologica**, Basel, n.92, v.2. p.117-119, 2020.

BONOMO, Juliana. Para além dos tabuleiros e da escravidão: a atividade das quitadeiras nas Minas Gerais do século XIX. *In*: SEMINÁRIO DE DIAMANTINA, 18., 2019, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2019, pp.1-17.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder**: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. **O sentido social da Música em Minas Colonial**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MELO, Raíssa Anastásia de Souza. A formação do campo artístico-musical em Minas Barroca. **Revista Modus**, Belo Horizonte, v. 5, n.7, pp.9-30, novembro de 2010.

BRAUDEL, Fernand. As responsabilidades da historia. **Revista de História**, São Paulo, n.10, p.257-273, 1952.

BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008.

_____. **Pesquisa em música no Brasil**: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: ANPPOM, 2009.

_____. Conferência de abertura. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, 2020, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: ANPPOM, 2020, p.1-12.

BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach**. W.W. Norton: New York, 1947.

CAMPOS, Aldalgisa Arantes. Irmandades mineiras e missas. *Varia Historia*, n. 16, Belo Horizonte, 1996, pp.66-76.

CAMPOS, Aldalgisa Arantes (Org.). **Capela de São José dos homens Pardos em Ouro Preto**: história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015

CASTAGNA, Paulo. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. São Paulo, 3v. 989f. 2000, Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2000.

_____. (Coord.) **Acervo da Música Brasileira**: restauração e difusão de partituras. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 9v., 2001-2003.

_____. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. *In*: VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. **Anais [...]**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.38-84

_____. (Coord.). **Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro**; Textos Introdutórios: Júnia Ferreira Furtado, Maria Inês Guimarães, CD1; Governo do Estado de Minas Gerais, 2007

_____. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n/18, pp.7-16, 2008.

CASTAGNA, Paulo; SOUZA, Maria José Ferro de; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica. *In*: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy. **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime**: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional, 2012, pp.667-704.

CASTRO LOBO, João de Deus de. **Matinas do Espírito Santo**. Para quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, flautas I e II, clarinetas I e II, clarins I e II, trompas I e II. [AMB 01]. Edição: Vitor Gabriel. No álbum: v.1, n.1, p.49-114. Partitura.

CASTRO, Viveiros de. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CARRARA, Angelo Alves. **Minas e currais**. Produção rural e mercado interno de Minas Gerais, 1674-1807. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2007, 364 p.

CARVALHO, Mário Vieira. As ciências musicais na transição de paradigma. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n.14, 2001.

_____. Ensino superior e investigação em Música. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baeta (Org.). **Musicologia[s]**. Barbacena:EdUEMG, 2016, pp.53-66.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

_____. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music**: a critical introduction. London/New York: Routledge, 2012.

COELHO, Eduardo Lara. **Coalhadas e rapaduras**: estratégias de inserção social e sociabilidade de músicos negros, São João del-Rei. São João del-Rei, 2011. 180f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de São João Del-Rei, 2011

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

COTTA, André Guerra. **História da Coleção Curt Lange**. Rio de Janeiro, 2009, 466f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

COTTA, Francis Albert. Os terços de Homens Pardos e Preto Libertos: mobilidade social via postos militares nas Minas do século XVIII. **Mneme**, v.3, n.6, 2002, pp.71-95.

_____. **No rastro dos dragões**: políticas da ordem e o universo militar nas Minas setecentista. Belo Horizonte, 2004, 307f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

_____. Milícias negras na América Portuguesa: defesa territorial, manutenção da ordem e mobilidade social. **Klepsidra**, v.27, n.7, 2006

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, n.48, v.5, 2014.

CORREIA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Projeto Três Américas, 2000

COSTA, Iraci del Nero da. A estrutura familiar e domiciliária em Vila Rica no alvorecer do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 19, p. 17-34, 1977

COSTA, Iraci del Nero da. **Populações mineiras**: sobre a estrutura populacional de alguns núcleos mineiros no alvorecer do Século XIX. São Paulo: Instituto de pesquisas Econômicas FIEP/USP, 1981.

COUTO, Frutuoso de Matos. **Novena do Espírito Santo**. Para quatro vozes, violinos I e II, baixo, clarineta, trompa. [AMB 05]. Edição: André Guerra Cotta. No álbum: v.1, n.5, p.157-190. Partitura.

CORDEIRO JR., R. B. Indivíduo e sociedade na escrita da História: o primado do social na Historiografia dos Annales. **Saeculum**, n. 21, 2009

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Diretrizes para Gestão de Documentos Musicográficos em Conjuntos Musicais do Âmbito Público**. Rio de Janeiro, 2018.

DeNORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DESROCHES, Monique. Entre texte et performance: l'art de raconter. **Cahiers d'ethnomusicologia**, [en ligne], n.21, 2008.

DE ULHÔA, Rachel. **Serro e Diamantina coloniais: uma releitura da prática musicológica de Curt Lange**. 2022. 417f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

DOTTORI, Maurício. **Ensaio sobre a Música colonial mineira**. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992

DUPRAT, Régis. A música brasileira do século XVIII e a definição do seu estilo. **Revista Art**, Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 7, p. 3-8, 1983.

_____. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.

EWELL, Philip. Music Theory's White Racial Frame. **Music Theory Spectrum**, v.43, n.2, Oxford., 2011, pp.324-329.

FERREIRA, Miguel Theodoro. **Gradual e Ofertório do Espírito Santo**. Para quatro vozes, violinos I e II, baixo, trompas I e II. [AMB 04]. Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna. No álbum: v.1, n.4, p.139-155. Partitura.

FILHO, Sílvio Augusto Crespo. **Contribuição ao estudo da música em Minas Gerais no século XVIII**. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

FIORAVANTE, Fernanda. Estudo comparativo das receitas das Câmaras de Vila Rica e Vila de São João del Rei, 1719-1750. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v.16, n.25, 2º sem. 2015, pp.208-238

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Os Responsórios do Sábado Santo de David Perez (1711-1778):** estudo e edição crítica. Rio de Janeiro: Edição de Autor, 2017.

_____. **Três estudos sobre a recepção da antífona "Salve Regina" de Lobo de Mesquita:** edições, análises e gravações. Edição de Autor, 2020.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. **Um caminho para a análise de estilo:** a expressão musical para a declamação do texto da antífona Salve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros. Rio de Janeiro, 2013, 291f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

FONSECA, Cláudia Damasceno; VENANCIO, Renato Pinto. Vila Rica e a noção de 'grande cidade' na transição do Antigo Regime para a época contemporânea. **Locus**, Juiz de Fora, v.20, n.1, 2014, pp.153-181.

FOUCAULT, Michel de. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neve. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURTADO, João Pinto. **O manto de Penélope:** história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. Companhia das Letras, 2002

FURTADO, Junia Ferreira. **Homens de negócios:** a interiorização da metrópole e o comércio das minas setecentistas. São Paulo: Hucitec, 2006

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GJERDINGEN, Robert O. **Music in the Galant Style.** New York: Oxford University Press, 2007.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method, and practice.** Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation.** Paris: Éditions de La Martinière, 2004.

GRUZINSKI, Serge; BERNAND, Carmen. **História do Novo Mundo.** São Paulo: Edusp, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo: poesia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2001

HATTEN, Robert. Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, *Playing with Signs* and Nattiez, *Music and Discourse.* **Music Theory Spectrum**, v. 14, n. 1, p.88-98, 1992

HESPANHA, António Manuel. **História das Instituições: épocas medieval e moderna.** Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

_____. **Caleidoscópio do Antigo Regime.** São Paulo: Alameda, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **História Geral da Civilização Brasileira.** São Paulo: Difel, 1972

JANCSÓ, I; KANTOR, I. (Org.). **Festa: cultura e sociedade na América Portuguesa.** São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP/Imprensa Oficial, 2001

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-RIO, 2012.

_____. **Estratos do tempo: estudos sobre história.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014

KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo. **O conceito de História**. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 230 p.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador/Bauru/São Paulo: EdUFBA/EdUSC, 2012.

LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais – Un informe preliminar. **Boletín Latino-Americano de Música**. Brasil, Imprensa Nacional, VI, 1946. p. 409-494.

_____. **Archivo de música religiosa de La Capitania Gerais**. Brasil, siglo XVIII. Mendoza: Escola Superior de Música. Departamento de Musicologia. Universidad Nacional de Cuyo, 1951

_____. La música en Vila Rica: Minas Gerais, siglo XVIII. **Revista Musical Chilena**, v.21, n.102, 1967, pp.8-149.

_____. **História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto**. Vol.1. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

_____. Algumas novidades em torno à atividade musical erudita no período colonial de Minas Gerais, **Latin American Music Review**, v.4, n.2, 1983, pp.247-268.

_____. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (Dir.). **A época colonial: administração, economia, sociedade**. 10ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, pp.138-162.

LANGE, Francisco Curt; CHASE, Gilbert. Os irmãos músicos da irmandade de São Jose dos Homens Pardos de Vila Rica, **Anuario**, v.4, 1968, pp.110-160.

LeGOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII**. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2007

_____. Historiografia musical e hibridação racial. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 95-119, 2010

LIBBY, Douglas Cole. **Transformação e Trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1988

LOPEZ-CANO, Ruben. **Musicologia: manual de usuário**. [en ligne], 2007.

LUNA, F. V. (1982). Economia e sociedade em Minas Gerais (período colonial). **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (24), 33-40

MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial**. 2008. 470f Tese (Doutorado em Musicologia). Escola e Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008a.

_____. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. **Revista Brasileira de Música**, v. 23, n. 2, p. 73-94, 2010.

_____. **Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial**. 2011. 322f. Tese (Livre Docência), Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

MARTINS, Roberto Borges. Vila Rica, vila pobre: dilema de uma historiografia de aluvião. **História e Economia**, v.17, n.2, 2017, pp.15-54.

MATHIAS, Herculano Gomes. **Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais: Vila Rica – 1804**, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, 208p.

MARTÍNIEZ, Rosalía. Autor du geste musical andin. **Cahier d'ethnomusicologie** [en ligne], n.14, 2001.

MENESES, José Newton Coelho. **Artes fabris e ofícios banais: o controle dos ofícios mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808)**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

_____. Introdução - Cultura material no universo dos Impérios Modernos. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.25, n.1, p.9-12, jan.- abril, 2017

MENESES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Aceno**, v.1, n.1, 2014, pp.49-101.

MIRANDA, Daniela. **Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)**. 2002. 168f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Londres: Harwood Academic Publishers, 1992

_____. **The Sense of Music: Semiotic Essays**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. **The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

MONTEIRO, Maurício. **João de Deus de Castro Lobo e às práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832)**. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1995

_____. Música e mestiçagem no Brasil. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [En ligne], 2006.

_____. Música e identidade em Minas Gerais colonial. **Caletrosópio**, v.4, 2016, pp.63-87.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NETTL, Bruno. **Nettl's elephant: on the history of ethnomusicology**. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2010.

_____. **The study of Ehtnomusicology: thirty-three discussions.** 3ed. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois, 2015.

NEVES, José Maria. **Música sacra mineira: seleção de partituras.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. v. 1. 319p

NOVAES, Felipe. **Um universo em equilíbrio instável: tensão e repouso na linguística musical do barroco mineiro.** 2017. 94f. Monografia (Licenciatura em Música). Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

_____. **Entre Santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775- 1812).** Belo Horizonte, 2019, 258f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019a

_____. Vila Rica em festa (1775-1812): atuação do oficialato em música nas festividades do Senado da Câmara. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29, 2019, Pelotas. Anais [...].* Pelotas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019b

_____. A música na arquitetura jurisdicional do Estado Monárquico Luso: Vila Rica e contexto. *In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 3, 2019 São João Del Rei. Anais [...].* São João Del Rei: Universidade Federal de São João Del Rei, 2019c.

_____. Negociantes de fino trato: música, festas e arremates em Vila Rica. *In: NAS NUVENS...CONGRESSO DE MÚSICA, 5, 2019, Belo Horizonte. Anais [...].* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019d.

_____. Florêncio Joze Ferreira Coutinho: entre dependência e autonomia. *In: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline (Orgs.). Música e interfaces.* Manaus: Editora UEA, 2020a, p.85-101.

_____. Dois de Janeiro de 1762: um requerimento e outro modo de financiar a música em Vila Rica. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA*

E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, 2020, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020b.

_____. Venerar teus iguais debaixo de um comum acordo: Santa Cecília em Vila Rica, Lisboa e Porto (Século XVIII). *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31, 2021, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021. p. 1-12.

_____. Voces múltiples: calidad social y prácticas musicales bajo el patrocinio del Senado da Câmara de Vila Rica (siglo XVIII). *In*: CONGRESO ARLAC/IMS, 5, 2022, Baeza. **Anais [...]**. Baeza: Asociación Regional para América Latina y el Caribe, Sociedad Internacional de Musicología, 2022a, p.109-110.

_____. Da rua da praça até à ponte: relações socioprofissionais em música e ocupação do espaço urbano em Vila Rica (séculos XVIII e XIX). *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL: LAÇOS E AFASTAMENTOS NA MÚSICA TRANSATLÂNTICA, 2022, Lisboa. **Anais [...]**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2022b.

NOVAES, Felipe; ROCHA, Edite. Mapear relações, compreender vínculos: uma metodologia para análise de redes socioprofissionais em música. **Trampo Musical**, n.3, 2023, pp.74-87.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec, 1989

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical das Américas portuguesa e espanhola, entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PARDINI, Rodrigo. **Ao som de caixas, cravos, coros e rabecões**: a atividade musical nos registros de São João del-Rei (1713-1750). 2020. 480f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Em Pauta**, v.20, n.34/35, 2012, pp.145-185.

PAULA, Rodrigo Theodoro de. **Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827):** reflexões para o estudo da memória sonora na festa. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

PORTUGAL. **Coleção da legislação antiga e moderna do Reino de Portugal:** Parte II, da coleção moderna. Tomo III. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1790.

PRECIOSO, Daniel. Os músicos e as solenidades na Capela de São José. *In:* CAMPOS, Aldalgisa Arantes (Org.). **Capela de São José dos homens Pardos em Ouro Preto:** história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015, pp.67-100

RAMOS, Donald. **A social history of Ouro Preto:** stress of dynamic urbanization in colonial Brazil. 1972.466f. Tese (Doutorado). University of Florida, 1972

RAMOS-KITTREL, Jesús A. **Playing in the Cathedral:** music, race, and status in new Spain. Oxford: Oxford University Press, 2016.

RATNER, Leonard G. **Classic music:** Expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. **Cadernos de História,** Belo Horizonte, v.9, n.11, 2007, pp.89-97

REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas:** a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RENGER, Friedrich. O quinto do ouro no regime tributário nas Minas Gerais. **Revista do Arquivo Público Mineiro,** v. 42, n.2, 2006, pp.90-105

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

RICCIARDI, Rubens Russomanno. **Manuel Dias de Oliveira, um compositor brasileiro dos tempos coloniais** – partituras e documentos. São Paulo, 2000, 142f. Tese

(Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baeta (Org.). **Musicologia[s]**. Barbacena:EdUEMG, 2016.

ROCHA, Edite. **Manuel Rodrigues Coelho “Flores Musicais”**: problemas de interpretação. Tese (Doutorado em Música), Universidade de Aveiro (UA), 2010.

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. **Dicionário histórico das Minas Gerais**: período colonial. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003 Romeiro e Botelho (2013, p.281)

SAMSON, Jim. Analysis in context. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University, 2001.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **As festas promovidas pelo Senado da Câmara de Vila (1711-1744)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2001

SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

_____. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, v. 2, n.2, 1988, 46-71

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Célia Nonata da. **Territórios de mando**: banditismo em Minas Gerais, século XVIII. Crisálida, 2007

SILVA, João de Araújo. **Gradual do Espírito Santo**. Para quatro vozes, violinos I e II, baixo. [AMB 03]. Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna. No álbum: v.1, n.3, p.127-138. Partitura.

SILVA, Francisco Manuel da. **Te Deum (em Sol)**. Para quatro vozes, violinos I e II, baixo, flauta, clarineta, trompas I e II, tímpano. [AMB 06]. Edição: Marcelo Campos Hazan. No álbum: v.1, n.6, p.191-303. Partitura.

SILVEIRA, Marco Antônio. **O universo do indistinto: Estado e sociedade nas Minas setecentistas (1735-1808)**, São Paulo: Hucitec, 1997

SMALL, Christopher. **Musicking: the meaning of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOARES, Eliel Almeida. **O emprego da retórica na música colonial brasileira**. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2017.

SOUZA, Fernando Prestes de; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e de ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). **Revista Vernáculo**, v. 19-20, p. 30-66, 2007.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. **Norma e conflito: aspectos da História de Minas no século XVIII**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999

STOLS, Eddy; FONSECA, Jorge; MANHAEGHE, Stijn. Lisboa 1514: o relato de Jan Taccoen van Zillebeke. **Cadernos de Cultura**, n.8, 2014.

STUMPF, Roberta Giannubilo. Os critérios hierárquicos na sociedade colonial: reflexões para um estudo da nobreza da terra americana. **Múltipla**, Brasília, v.10, n.20, 2006, pp.65-79.

_____. **Cavaleiros do ouro e outras trajetórias nobilitantes: as solicitações de hábitos das ordens militares nas minas setecentistas**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília, 2009.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria: ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

TOMÁS, Lia (Org.). **A Pesquisa acadêmica na área de Música: um estado da arte (1988-2013).** Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM, vol. 4. Goiânia: ANPPOM, 2015

TONI, Flávia Camargo. **Música nas Irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira.** São Paulo, 1985, Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Informação e Cultura (CBD), Escola de Comunicação e Artes ECA, Universidade de São Paulo, 1985.

TURINO, Thomas. **Music as social social life: the politics of participation.** Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TREITLER, Leo. The historiography of music: issues of past and present. *In:* COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music.** Oxford: Oxford University, 2001

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história.** Brasília: Editora da UNB, 1998.

VILLALTA, Luiz Carlos. **O Brasil e a crise do Antigo Regime português (1788-1822).** Editora FGV, 2016

VOLTAIRE. **Contos.** Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979 [1747].

VIANA, Fábio Henrique. **A paisagem sonora de Vila Rica e a Música Barroca dos Minas Gerais.** Belo Horizonte, 2011, 203f. Tese (Doutorado em História). Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011

VIEGAS, Aluizio José. Música em São João del-Rei de 1717 a 1900. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei,** São João del-Rei, n. 5, 1987

WAGNER, Roy. Ritual as Communication: order, meaning, and Secrecy in Melanesian Initiation Rites. **Annual Review of Anthropology,** v.13, 1984, pp.143-155.

_____. **Symbols that stand for themselves.** Chicago/London: University of Chicago Press, 1986.

_____. **An anthropology of the subject:** holographic worldview un New Guinea and its meaning and significance for the world of anthropology. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001.

_____. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEGMAN, Rob C. Historical Musicology: Is it Still Possible? *In:* CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music:** a critical introduction. London/New York: Routledge, 2012.

WHITE, Hayden. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1995.

Fontes Manuscritas

Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência - AHMI

Arquivo Histórico Ultramarino - AHU

Arquivo Municipal de Lisboa - AML

Arquivo Nacional Torre do Tombo - ANTT

Arquivo Público Mineiro - APM

Biblioteca Nacional de Portugal - BNP

Universidade Federal de Minas Gerais - Acervo Curt Lange

Universidade Federal de Ouro Preto - Laboratório de Pesquisa, Ensino e Extensão em

Arquivo Histórico do Museus da Inconfidência – AHMI

AHMI - FCOP: C,1 Cx.219 Doc.3530
 AHMI - FCOP: C1, Cx.29 Doc.323
 AHMI - FCOP: C1, Cx.47 Doc.571
 AHMI - FCOP: C1, Cx.49 Doc.597
 AHMI - FCOP: C1, Cx.54 Doc.653
 AHMI - FCOP: C1, Cx.80 Doc.964
 AHMI - FCOP: C1, Cx.101 Doc.1312
 AHMI - FCOP: C1, Cx.103 Doc.1348
 AHMI - FCOP: C1, Cx.106 Doc.1384
 AHMI - FCOP: C1, Cx.107 Doc.1411
 AHMI - FCOP: C1, Cx.112 Doc.1476
 AHMI - FCOP: C1, Cx.113 Doc.1446
 AHMI - FCOP: C1, Cx.114 Doc.1461
 AHMI - FCOP: C1, Cx.115 Doc.1533
 AHMI - FCOP: C1, Cx.131 Doc.1649
 AHMI - FCOP: C1, Cx.132 Doc.1875
 AHMI - FCOP: C1, Cx.144 Doc.1850
 AHMI - FCOP: C1, Cx.150 Doc.2316
 AHMI - FCOP: C1, Cx.156 Doc.2486
 AHMI - FCOP: C1, Cx.158 Doc.2137
 AHMI - FCOP: C1, Cx.162 Doc.2695
 AHMI - FCOP: C1, Cx.162 Doc.2709
 AHMI - FCOP: C1, Cx.163 Doc.2748
 AHMI - FCOP: C1, Cx.164 Doc.2798
 AHMI - FCOP: C1, Cx.168 Doc.2282
 AHMI - FCOP: C1, Cx.172 Doc.3057
 AHMI - FCOP: C1, Cx.173 Doc.2358
 AHMI - FCOP: C1, Cx.174 Doc.2380
 AHMI - FCOP: C1, Cx.176 Doc.2400
 AHMI - FCOP: C1, Cx.179 Doc.2438
 AHMI - FCOP: C1, Cx.185 Doc.3493
 AHMI - FCOP: C1, Cx.196 Doc.2716
 AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2751

AHMI - FCOP: C1, Cx.215 Doc.3243
 AHMI - FCOP: C1, Cx.217 Doc.3369
 AHMI - FCOP: C1, Cx.234 Doc.3920
 AHMI - FCOP: C1, Cx.236 Doc.3951
 AHMI - FCOP: C1, Cx.244 Doc.4097
 AHMI - FCOP: C1, Cx.245 Doc.4144
 AHMI - FCOP: C1, Cx.246 Doc.4160
 AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4337
 AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4371
 AHMI - FCOP: C1, Cx.253 Doc.4462
 AHMI - FCOP: C1, Cx.255 Doc.4606
 AHMI - FCOP: C1, Cx.255 Doc.4611
 AHMI - FCOP: C1, Cx.257 Doc.4749
 AHMI - FCOP: C1, Cx.262 Doc.5018
 AHMI - FCOP: C1, Cx.271 Doc.5293
 AHMI - FCOP: C1, Cx.272 Doc.5341
 AHMI - FCOP: C1, Cx.273 Doc.5439
 AHMI - FCOP: C1, Cx.274 Doc.5521
 AHMI - FCOP: C1, Cx.275 Doc.5631
 AHMI - FCOP: C1, Cx.277 Doc.5752
 AHMI - FCOP: C1, Cx.282 Doc.5945
 AHMI - FCOP: C1, Cx.285 Doc.4794
 AHMI - FCOP: C1, Cx.290 Doc.6205
 AHMI - FCOP: C1, Cx.293 Doc.6294
 AHMI - FCOP: C1, Cx.302 Doc.6511
 AHMI - FCOP: C1, Cx.322 Doc.6824
 AHMI - FCOP: C1, Cx.329 Doc.6942
 AHMI - FCOP: C1, Cx.340 Doc.7125
 AHMI - FCOP: C1, Cx.347 Doc.7220
 AHMI - FCOP: C1, Cx.348 Doc.7246
 AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7452
 AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7454
 AHMI - FCOP: C1, Cx.371 Doc.7599

AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2752
 AHMI - FCOP: C1, Cx.199 Doc.2773
 AHMI - FCOP: C1, Cx.203 Doc.2841
 AHMI - FCOP: C1, Cx.210 Doc.2971
 AHMI - FCOP: C1, Cx.211 Doc.3005

AHMI - FCOP: C1, Cx.382 Doc.7752
 AHMI - FCOP: C1, Cx.387 Doc.7806
 AHMI - FCOP: C1, Cx.394 Doc.7911
 AHMI - FCOP: C1, Cx.399 Doc.7951
 AHMI - FCOP: C1, Cx.399 Doc.7952

Arquivo Histórico Ultramarino - AHU

AHU: ACL_CU_017, Cx.125, D.10020
 AHU: ACL - CU_011, Cx.167, D.3
 AHU: ACL_CU_017, Cx.227, D.15581
 AHU: ACL_CU_015, Cx.272, D.18137
 AHU: ACL_CU_015, Cx.273, D.18181

Arquivo Municipal de Lisboa - AML

AML: PT/AMSLB/CASVQ/01/0019

Arquivo Nacional Torre do Tombo - ANTT

ANTT: PT/TT/MR/NE/06/13

Arquivo Público Mineiro - APM

APM - 79

Câmara Municipal de Ouro Preto – CMO

APM: CMOP - 12
 APM: CMOP - 20
 APM: CMOP - 21
 APM: CMOP - 34
 APM: CMOP - 37 DOC.62
 APM: CMOP - 51
 APM: CMOP - 60
 APM: CMOP - 69
 APM: CMOP - 70

APM: CMOP - 73
 APM: CMOP - 89
 APM: CMOP - 93
 APM: CMOP - 94
 APM: CMOP - 95
 APM: CMOP - 100
 APM: CMOP - 102
 APM: CMOP - 133

Coleção Casa dos Contos - CC

CC - CX. 4 - 10098
 CC - CX.26 - 10534
 CC - CX.29 - 10597
 CC - CX.30 - 10609
 CC - CX.33 - 30005
 CC - CX.35 - 30046
 CC - CX.52 - 30390
 CC - CX.56 - 30471
 CC - CX.57 - 30426
 CC - CX.57 - 30485

CC - CX.86 - 20239
 CC - CX.86 - 20242
 CC - CX.86 - 20243
 CC - CX.93 - 20333
 CC - CX.99 - 20451
 CC - CX.130 - 21051
 CC - CX.133 - 21103
 CC - CX.134 - 21133
 CC - CX.137 - 21187
 CC - CX.138 - 21215

CC - CX.58 - 30511
CC - CX.60 - 30558
CC - CX.64 - 30628
CC - CX.64 - 30628
CC - CX.71 - 30763
CC - CX.71 - 30777
CC - CX.72 - 30795

CC - CX.139 - 21230
CC - CX.139 - 21231
CC - CX.140 - 21251
CC - CX.141 - 21272
CC - CX.159 - 21640
CC - CX.159 - 21642
CC - CX.4 - 10098

Biblioteca Nacional de Portugal - BNP

BNP: MPP 46//21A
BNP: COD. 9002

Universidade Federal de Minas Gerais - Acervo Curt Lange

UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.03
UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.04
UFMG - ACL: BRUFMGBUCL9.2.16.05
UFMG: ACL- BRUFMGBUCL9.2.16.06
UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.07
UFMG - ACL: BRUFMGBUCL9.2.16.08
UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.09
UFMG: ACL - BRUFMGBUCL9.2.16.12
UFMG: ACL -BRUFMGBUCL9.2.22.01
UFMG: ACL -BRUFMGBUCL9.2.22.02

Universidade Federal de Ouro Preto - Laboratório de Pesquisa, Ensino e Extensão em História

UFOP: LPH - Códice 220, rolo 031, fl.88-88v
UFOP: LPH - Códice 220, rolo 031, fl.114v-115v
UFOP: LPH - Códice 377, rolo 053, fl.153-154

APÊNDICE A – Documentação judicial AHMI

Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência – Documentação Judicial

Rua do Pilar, nº 76 – Centro/Ouro Preto

Descrição de indicação de cota:

AHMI – Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência

FCOP – Fórum da Comarca de Ouro Preto

CV – Série Cível

CM – Série Criminal

Tipos Documentais

Ação de Alma - AAL	Notificação para Inventário - NInv	Carta Precatória e Avocatória - CPAvo
Alma - AL	Execução de formas de Partilhas - EPart	Justificação para Tutela - JTut
Ações em Geral - AG	Prestação de Contas de Tutela - PCTu	Petição para Desistência - PDesis
Crédito - Cr	Assinação de Dez dias - ADD	Espec. de Bens - EBens
Libelo - Lb	Devassa - Dev	Responsabilidade - Resp
Libelo Cível - LbC	Inventário e Partilha Amigável - IPAm	Proposta de Fiança - PFian
Notificação - Not	Nunciação de Obra Nova - NONov	Penhora Executiva - PExec
Inventário - Inv	Cobrança - Cob	Contas do Profano - CProf
Contas Testamentárias - CTes	Execuções Diversas - EDiv	Execução de Sentença - ESent
Testamento - Tes	Permuta de Terras - PTER	Agravo - Agra
Processo - Pro	Dissolução de Sociedade - DSoc	Reclamação - Recl
Emancipação - Ema	Escritura - Escr	Execução de Mandado - EMand
Execução - Exe	Autuação de Testamento - ATest	Devassa por Ferimento - DFer
Execuções - Exs	Absolvição - Abs	Libelo de Reivindicação - LRein
Juramento de Crédito- JCr	Embargo - Emba	Autuação para Cartas de Diligência - ACDil
Sentença de Apelação de Embargo - SAEm	Embargos - Embas	Penhoras - Pen
Petição para Reconciliação - PRec	Embargos de Terceiros - ETer	Habilitação - Hab
Contas do Pio - CPio	Exibição - Exib	Assassinato - Ass
Partilha Amigável - PAmi	Apresentação de Cartas de Seguro - ACSeg	Ação Sumária de Cobrança - ASCob
Partilhas - Par	Notificação para Contas de Testamentária - NCTes	Certidão de Testamento - CTest
Arrecadação de Bens - ABens	Crime - Cri	Autos Cíveis - ACiv
Arrecadação - Arre	Carta para Inquirição de Testemunha - CITes	Comunicado - Com
Requerimento - Req	Dívida - Div	Execução de Sentença - ESent
Agressão Física - AFis	Desapropriação - Desa	Exibições Exibs
Crédito e Promessa de Pagamento - CPPag	Alvará de Fiança - AFia	Carta para Inquirição - CInq
Avaliação - Ava	Arrecadação e Inventário - Alnv	Auto para Citação de Éditos - ACEd
Danos - Dan	Sequestro e Arrematação de Bens - SABens	Ação Sumária - ASum
Declaração - Decl	Execução de Mando - EMand	Mandado - Manda
Justificação - Just		Edital - Edit
Justificações - Justs		Justificativa e Apenso - JApem

Tabela 11 - Documentação cível ou criminal tendo como autor ou réu músico atuante em Vila Rica e proximidades (XVIII e XIX) – Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI)

Documentação jurídica direta: Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI)

Nome	Ano	Tipo Documental	Cota
Manoel Lopes da Rocha	1779	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.214 Doc.3210
	1779	Crédito	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. Doc.23
	1805	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.407 Doc.8093
	1815	Notificação	AHMI - FCOP: C1, Cx.420 Doc.8397
	1782	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.245 Doc.4144
Francisco Gomes da Rocha	1809	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.14 Doc.142
	1757	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.255 Doc.4606
Ignácio Parreiras Neves	1749	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.211 Doc.3005
	1754	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4371
	1776	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.215 Doc.3243
	1776	Créditos	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. Doc.20
	1783	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.8 Doc.78
	1797	Libelo	AHMI - FCOP: C2, Cx.85 Doc.1091
	1763	Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.407 Doc.8083
Caetano Rodrigues da Silva	1763	Execuções	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. Doc.41
	1764-1770	Notificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.162 Doc.2695
	1781	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.199 Doc.2773
	1793	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.244 Doc.4097
	1793	Juramento de Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.282 Doc.5945
	1794	Alma	AHMI - FCOP: C2, Cx.144 Doc.2121
	1794	Execuções	AHMI - FCOP: S/Cx. Doc.24
	1805	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.173 Doc.2358
	1805	Créditos	AHMI - FCOP: C1, S/Cx. Doc.23
	1818	Justificação	AHMI - FCOP: Cx.458 Doc.9696
Marcos Celho Neto	1818	Justificação	AHMI - FCOP: C1, S/Cx. Doc.79
	1821	Justificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.131 Doc.1863
	1823-1825	Notificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.162 Doc.2711
	1825	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.47 Doc.514
	1825-1827	Execução	AHMI - FCOP: C2, Cx.106 Doc.1384
	1825-1827	Notificação para Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.163 Doc.2748
	1827-1828	Execução de partilha	AHMI - FCOP: C2, Cx.107 Doc.1411
	1788	Justificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.132 Doc.1875
	1789	Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.382 Doc.7752
	1789	Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx. Doc.7
	1802-1813	Créditos	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.
	1813	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.30
1815	Contas Testamentárias	AHMI - FCOP: C1, Cx.302 Doc.6511	
Antônio Freire dos Santos	1789	Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.382 Doc.7752
	1789	Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx. Doc.7
	1802-1813	Créditos	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.
	1813	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.30

	1785	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.219 Doc.3530
	1785	Alma	AHMI - FCOP: C1, S/Cx., Doc.4
	1786	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.31 Doc.343
Miguel Dionizio Vale	1787	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.253 Doc.4462
	1807	Embargo	AHMI - FCOP: C1, Cx.234 Doc.3920
	1807	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.275 Doc.5631
	1813	Penhora Executiva	AHMI - FCOP: C1, Cx.290 Doc.6205
Felipe Nunes	1771	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.272 Doc.5341
	1794	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.285 Doc.4794
	1804	Contas Testamentárias	AHMI - FCOP: C1, Cx.340 Doc.7125
	1810	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.168 Doc.2282
	1811	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.47 Doc.571
Florêncio Joze Ferreira Coutinho	1811	Crime	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc.
	1819	Justificação	AHMI - FCOP: C1, Cx.451 Doc.9529
	1820	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.54 Doc.644
	1820	Execuções	AHMI - FCOP: C2, Cx.103 Doc.1348
	1833	Alvará de Fiança	AHMI - FCOP: C1, Cx.277 Doc.5752
Silvestre Joze da Costa	1836	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.113 Doc.1446
	1866	Inventário e Partilha Amigável	AHMI - FCOP: C1, Cx.131 Doc.1649
	1815	Arrecadação e Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.144 Doc.1850
Sebastião de Barros Silva	1815	Ações em Geral	AHMI - FCOP: C2, Cx.196 Doc.3765
	1788	Contas Testamentárias	AHMI - FCOP: C1, Cx.347 Doc.7220
Joze Felix de Magalhães e Faria	1788	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.24 Doc.255
	1794	Justificação	AHMI - FCOP: C1, Cx.418 Doc.8345
	1774-1778	Crédito	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc.
Manoel Joze Velasco	1792	Crédito	AHMI - FCOP:C1, Cx.255 Doc.4611
	1808	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.34
Joze da Costa Cordeiro (+ Variações)	1842	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.246 Doc.4160
Joze Cordeiro da Silva	1815	Libelo	AHMI - FCOP: C2, Cx.76 Doc.930
Antônio Ferreira Carmo	1828	Libelo Cível	AHMI - FCOP: C1, Cx.158 Doc.2137
	1762	Testamento	AHMI - FCOP: C1, Cx.460 Doc.9743
	1782	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.217 Doc.3369
	1782	Alma	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.3
	1790	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.257 Doc.4749
	1793	Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.399 Doc.7951
	1793	Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.37
Manoel Joze da Costa (+ Variações)	1794	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.262 Doc.5018
	1795-1804	Sequestro e Arrema. de Bens	AHMI - FCOP: C2, Cx.86 Doc.1109
	1799	Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.394 Doc.7911
	1799	Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.26
	1878	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.114 Doc.1461
	1878	Justificativa para Tutela	AHMI - FCOP: C1, Cx.459 Doc.9714
Manuel Jose da Costa dos Prazeres	1812	Execução de Mandado	AHMI - FCOP: C1, Cx.371 Doc.7599
	1813	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.50 Doc.558
	1814	Execução	AHMI - FCOP: C2, Cx.115 Doc.1533

1817	Manuel Jose Ferreira da Costa	Carta Precatória e Avocatória	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc.
1774		Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.274 Doc.5521
1784	Francisco João Tavares do Amaral	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.271 Doc.5293
1793		Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.54 Doc.653
1776		Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.179 Doc.2438
1809-1810		Notificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.162 Doc.2709
1814		Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.217 Doc.3378
1847-1855		Testamento	AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2752
1857	Joaquim José de Souza (+ Variantes)	Petição de Desistência	AHMI - FCOP: C1, Cx.322 Doc.6824
1889-1890		Responsabilidade	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc.
1889-1896		Proposta de Fiança	AHMI - FCOP: C2, Cx.71 Doc.795
1893		Escritura	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc.
1814		Alma	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.3
1814	Joaquim José de Souza Lima	Cobrança	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx, S/Doc
1836		Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.174 Doc.2380
1827	Joaquim José de Souza Teixeira	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.210 Doc.2971
1889	Joaquim José de Souza Maurício	Spec. de Bens	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.50
1812		Penhora Executiva	AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7454
1812		Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.35
1815		Contas do Profano	AHMI - FCOP: C1, Cx.329 Doc.6942
1822		Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.196 Doc.2716
1823		Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.408 Doc.8105
1823		Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.42
1826	Manoel da Assunção Cruz	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.203 Doc.2841
1830		Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2751
1831		Execução de Sentença	AHMI - FCOP: C1, Cx.399 Doc.7952
1831		Execuções	AHMI - FCOP: C1, S/Cx, Doc.37
1838-1839		Notificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.164 Doc.2798
1852		Contas Testamentárias	AHMI - FCOP: C1, Cx.348 Doc.7246
1751		Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.49 Doc.597
1775		Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.58 Doc.656
1781		Ações em Geral	AHMI - FCOP: C2, Cx.172 Doc.3057
1781-1783		Execução	AHMI - FCOP: C2, Cx.101 Doc.1312
1782		Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.176 Doc.2400
1783		Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4337
1792	Jerônimo de Souza Lobo	Agravo	AHMI - FCOP: C1, Cx.226 Doc.3789
1793		Juramento de Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.273 Doc.5439
1794		Reclamação	AHMI - FCOP: C1, Cx.293 Doc.6294
1796		Execução	AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7452
1799		Execução de Mandado	AHMI - FCOP: Ca, Cx.387 Doc.7806
1801		Execução	AHMI - FCOP: C2, Cx.112 Doc.1476
1802		Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.80 Doc.964
1801	Caetano Pereira da Rocha	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.29 Doc.323
1770		Justificação e Apensos	AHMI - FCOP: C2, Cx.150 Doc.2316

Domingos Joze de Souza	1771	Justificação	AHMI - FCOP: C2, Cx.156 Doc.2486
	1771	Ações em Geral	AHMI - FCOP: C2, Cx.185 Doc.3493
	1771	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.210 Doc.2997

Su marização dos dados

Descrição sumária da relação documental arrolada / Direcionamento de identificação nominal

Documentação jurídica direta: registros cível e criminal nos quais constam como réu, autor ou envolvido diretamente nos autos um oficial músico. Para tanto, considera-se o nome completo, mesmo que com grafia diversa (i.e. Manoel = Manuel; Joze = José).

Músicos Identificados

Manoel Lopes da Rocha	Joze Cordeiro da Silva
Francisco Gomes da Rocha	Antônio Ferreira Carmo
Ignácio Parreiras Neves	Manoel Joze da Costa (+ Variações)
Caetano Rodrigues da Silva	Manuel Jose da Costa dos Prazeres
Manoel Celho Neto	Manuel Jose Ferreira da Costa
Antônio Freire dos Santos	Francisco João Tavares do Amaral
Miguel Dionizio Vale	Joaquim José de Souza (+ Variantes)
Felipe Nunes	Joaquim José de Souza Lima
Florêncio Joze Ferreira Coutinho	Joaquim José de Souza Teixeira
Silvestre Joze da Costa	Joaquim José de Souza Maurício
Sebastião de Barros Silva	Manoel da Assunção Cruz
Joze Felix de Magalhães e Faria	Jerônimo de Souza Lobo
Manoel Joze Velasco	Caetano Pereira da Rocha
Joze da Costa Cordeiro (+ Variações)	Domingos Joze de Souza

Natureza	Quantidade de registros
Execução	21
Crédito	18
Inventário	17
Libelo	17
Alma	11
Justificação	8
Notificação	5

Demiais ações

Notificação para Inventário; Execução de partilha; Embargo Contas Testamentárias; Penhora Executiva; Contas Testamentárias Crime; Alvará de Fiança; Inventário e Partilha Amigável; Ações em Geral Arrecadação e Inventário; Ações em Geral; Contas Testamentárias (2) Testamento; Sequestro e Arrema. de Bens; Justificativa para Tutela Carta Precatória e Avocatória; Testamento; Petição de Desistência Responsabilidade; Proposta de Fiança; Escritura; Cobrança; Agravo Espec. de Bens; Penhora Executiva; Contas do Profano; Reclamação

Inventários: oficiais músicos inventariados ou inventariantes

Inventariante	Inventariado
Francisco Gomes da Rocha	AHMI - FCOP: C2, Cx.14 Doc.142
Caetano Rodrigues da Silva	AHMI - FCOP: C2, Cx.8 Doc.78
Marcos Coelho Neto	AHMI - FCOP: C2, Cx.47 Doc.514
Antônio Freire dos Santos	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.30
Miguel Dionizio Vale	AHMI - FCOP: C2, Cx.31 Doc.343
Florêncio Joze Ferreira Coutinho	AHMI - FCOP: C1, Cx.54 Doc.644
Silvestre Joze da Costa	AHMI - FCOP: C1, Cx.113 Doc.1446
Joze Felix de Magalhães e Faria	AHMI - FCOP: C2, Cx.24 Doc.255

Joze da Costa Cordeiro	1808	Inventário	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.34
Francisco João Tavares do Amaral	1793	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.54 Doc.653
Jerônimo de Souza Lobo	1802	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.80 Doc.964
Caetano Pereira da Rocha	1801	Inventário	AHMI - FCOP: C1, Cx.29 Doc.323

Libelo

Manoel Lopes da Rocha	1805	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.407 Doc.8093
Francisco Gomes da Rocha	1782	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.245 Doc.4144
Caetano Rodrigues da Silva	1776	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.215 Doc.3243
Marcos Ceilho Neto	1781	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.199 Doc.2773
	1793	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.244 Doc.4097
	1805	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.173 Doc.2358
Miguel Dionizio Vale	1787	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.253 Doc.4462
Florêncio Joze Ferreira Coutinho	1810	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.168 Doc.2282
Manoel da Assunção Cruz	1822	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.196 Doc.2716
	1826	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.203 Doc.2841
	1830	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2751
Jerônimo de Souza Lobo	1782	Libelo	AHMI - FCOP: C1, Cx.176 Doc.2400

Crédito e Almas

Manoel Lopes da Rocha	1779	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.214 Doc.3210
Ignácio Parreira Neves	1757	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.255 Doc.4606
Caetano Rodrigues da Silva	1749	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.211 Doc.3005
	1754	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4371
	1776	Créditos	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. Doc.20
Marcos Ceilho Neto	1793	Juramento de Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.282 Doc.5945
	1794	Alma	AHMI - FCOP: C2, Cx.144 Doc.2121
	1805	Créditos	AHMI - FCOP: C1, S/Cx. Doc.23
Antônio Freire dos Santos	1802-1813	Créditos	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.
Florêncio Joze Ferreira Coutinho	1794	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.285 Doc.4794
Manoel Joze Velasco	1774-1778	Crédito	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.
	1792	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.255 Doc.4611
Jerônimo de Souza Lobo	1783	Crédito	AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4337
	1785	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.219 Doc.3530
Miguel Dionizio Vale	1785	Alma	AHMI - FCOP: C1, S/Cx., Doc.4

1807	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.275 Doc.5631
1771	Alma	AHMI - FCOP: C1, Cx.272 Doc.5341

Felipe Nunes

Comentários e observações

ANO	COTA	OBSERVAÇÕES
1797	AHMI - FCOP: C2, Cx.85 Doc.1091	O autor, Marcos Coelho Neto, tutor dos órfãos do Capitão Caetano Rodrigues da Silva; Viúva, Francisca Tavares Franca
1764-1770	AHMI - FCOP: C2, Cx.162 Doc.2695	O autor, Mateus Gomes da Cunha Guimarães, cessionário de Marcos e Guilherme Coelho Neto
1781	AHMI - FCOP: C1, Cx.199 Doc.2773	O autor, Marcos Coelho Neto, procurador da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica
1805	AHMI - FCOP: C1, Cx.173 Doc.2358	O autor, Marcos Coelho Neto, testamenteiro de Joaquim Barroso Pereira
1818	AHMI - FCOP: Cx.458 Doc.9696	Marcos Coelho Neto, tuto do órfão de Maria Lopes de Oliveira
1821	AHMI - FCOP: C2, Cx.131 Doc.1863	Justificação sobre a demência de Marcos Coelho Neto, sendo nomeada curadora do mesmo sua mulher Joana Teixeira da Silva
1823-1825	AHMI - FCOP: C2, Cx.162 Doc.2711	Joana Teixeira da Silva, viúva de Marcos Coelho Neto
1825-1827	AHMI - FCOP: C2, Cx.106 Doc.1384	Leandro Lopes de Oliveira, herdeiro de Marcos Coelho Neto
1788	AHMI - FCOP: C2, Cx.132 Doc.1875	Testamenteiro de Manuel José de Faria
1789	AHMI - FCOP: C1, Cx.382 Doc.7752	Os autores supra, herdeiros de Antônio José Martins Corrêa (Tenente). O réu, testamenteiro de Manoel José de Faria
1813	AHMI - FCOP: C2, Cx.3 Doc.30	Traslado do testamento; Antônio Freire dos Santos, inventariante
1786	AHMI - FCOP: C2, Cx.31 Doc.343	Encontra-se no auto o traslado do testamento; Ajudante Miguel Dionizio Vale inventariante
1787	AHMI - FCOP: C1, Cx.253 Doc.4462	O autor, Miguel Dionizio Vale, testamenteiro dativo de Joana Barbosa de Arantes
1807	AHMI - FCOP: C1, Cx.234 Doc.3920	O réu, Miguel Dionizio Vale, tutor dos órfãos de José Francisco Balaio (Capitão).
1813	AHMI - FCOP: C1, Cx.290 Doc.6205	Solicitador da Real Fazenda, Miguel Dionizio Vale
1771	AHMI - FCOP: C1, Cx.272 Doc.5341	Alferes Felipe Nunes, Réu
1811	AHMI - FCOP: C1, Cx.47 Doc.571	Encontra-se no auto o traslado do Testamento da inventariada supra, Florêncio é o Inventariante
1819	AHMI - FCOP: C1, Cx.451 Doc.9529	Anexo o testamento de Florêncio José Ferreira Coutinho, pai das autoras supra citadas.
1833	AHMI - FCOP: C1, Cx.277 Doc.5752	Requerimento para Alvará de Fiança. O autor supra requer alvará de fiança para que o réu seja solto e se livre do crime que lhe foi imputado; Tenente-Coronel.
1836	AHMI - FCOP: C1, Cx.113 Doc.1446	Silvestre Joze da Costa, inventariante
1815	AHMI - FCOP: C1, Cx.144 Doc.1850	Sebastião de Barros Silva Inventariante
1783	AHMI - FCOP: C1, Cx.347 Doc.7220	Microfilmado. Este auto foi despachado por Thomas Antonio Gonzaga; Tenente Joze Felix Inventariante
1788	AHMI - FCOP: C2, Cx.24 Doc.255	Inventariante, Capitão Joze Felix
1794	AHMI - FCOP: C1, Cx.418 Doc.8345	Leonor Maria [Martins], viúva do Capitão Joze Felix de Magalhães e Faria
1828	AHMI - FCOP: C1, Cx.158 Doc.2137	O autor Antônio Ferreira Carmo, testamenteiro e herdeiro de Capitão Domingos Jose Ferreira
1762	AHMI - FCOP: C1, Cx.460 Doc.9743	Manoel Joze da Costa, testador
1795-1804	AHMI - FCOP: C2, Cx.86 Doc.1109	Bens sequestrados de Manoel José da Costa para pagamento da arrematação feita nos bens dos órfãos de Manoel Carvalho de Andrade.
1878	AHMI - FCOP: C1, Cx.114 Doc.1461	Manuel Jose da Costa, inventariante - Provável Homônimo
1878	AHMI - FCOP: C1, Cx.459 Doc.9714	Teresa Dias do Nascimento, viúva de Manuel Jose da Costa, provável Homônimo
1812	AHMI - FCOP: C1, Cx.371 Doc.7599	Alferes Manuel José da Costa dos Prazeres
1813	AHMI - FCOP: C2, Cx.50 Doc.558	Manuel Jose da Costa dos Prazeres, Inventariante
1814	AHMI - FCOP: C2, Cx.115 Doc.1533	Viúva de Manuel Jose da Costa dos Prazeres, Francisca Maria de Jesus
1817	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.	Sabara/Vila Rica; Capitão, Requerente, Tutor Manuel Jose Ferreira da Costa

1784	AHMI - FCOP: C1, Cx.271 Doc.5293	Capitão Francisco João Tavares do Amaral
1793	AHMI- FCOP: C1, Cx.54 Doc.653	Inventariando CapitãoFrancisco João Tavares do Amaral; inventariante Teresa Vaz de Carvalho
1847-1855	AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2752	Testamenteiro Joaquim José de Souza, provável homônimo
1857	AHMI - FCOP: C1, Cx.322 Doc.6824	Petição para desistência da herança e da testamentária, sendo autores da petição os testamenteiros supra citado; (homônimo)
1889-1890	AHMI - FCOP: S/C, S/Cx. S/Doc.	Provável Homônimo
1889-1896	AHMI - FCOP: C2, Cx.71 Doc.795	O autor propondo afiançar o Coletor para a Coletoria das Rendas Provinciais do município de Uberaba (homônimo)
1836	AHMI - FCOP: C1, Cx.174 Doc.2380	Tenente Coronel Joaquim Jose de Souza Lima
1827	AHMI- FCOP: C1, Cx.210 Doc.2971	Capitão Joaquim José de Souza Teixeira
1812	AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7454	Capitão Manuel da Assunção Cruz
1815	AHMI - FCOP: C1, Cx.329 Doc.6942	Manuel da Assunção Cruz, testamenteiro
1822	AHMI - FCOP: C1, Cx.196 Doc.2716	A ré supra, viúva, testamenteira e tutora dos menores de Antonio Marques dos Santos (Alferes); Manuel da A. C, autor
1823	AHMI - FCOP: C1, Cx.408 Doc.8105	A ré supra, viúva, testamenteira e tutora dos menores de Antonio Marques dos Santos (Alferes); Manuel da A. C, autor
1830	AHMI - FCOP: C1, Cx.198 Doc.2751	O réu supra, curador do demente José Ferreira Santiago (Capitão); Manuel da Assunção Cruz, autor
1831	AHMI - FCOP: C1, Cx.399 Doc.7952	O réu supra, curador do demente José Ferreira Santiago (Capitão); Manuel da Assunção Cruz, autor
1838-1839	AHMI - FCOP: C2, Cx.164 Doc.2798	Manuel da Assunção Cruz, vigário, tesoureiro da Irmandade das Almas de Antônio Dias de Ouro Preto
1852	AHMI - FCOP: C1, Cx.348 Doc.7246	Vigário Manuel da Assunção Cruz, testador
1751	AHMI - FCOP: C1, Cx.49 Doc.597	Encontra-se no auto o traslado do Testamento da inventariada supra, Jerônimo de Souza Lobo (inventariante)
1775	AHMI - FCOP: C2, Cx.58 Doc.656	Encontra-se no auto o traslado do testamento, Jerônimo de Souza Lobo Lisboa (inventariante)
1781	AHMI - FCOP: C2, Cx.172 Doc.3057	Jerônimo de Souza Lobo Lisboa (autor)
1781-1783	AHMI - FCOP: C2, Cx.101 Doc.1312	Jerônimo de Souza Lobo Lisboa, tutor dos órfãos de Paula Joaquina
1782	AHMI - FCOP: C1, Cx.176 Doc.2400	Os autores supra, herdeiros de José Carneiro de Miranda. O réu, testamenteiro e herdeiro de Antonio de Souza Lobo (padre).
1783	AHMI - FCOP: C1, Cx.250 Doc.4337	Jerônimo de Souza Lobo, réu
1792	AHMI - FCOP: C1, Cx.226 Doc.3789	Jerônimo de Souza Lobo, autor
1793	AHMI - FCOP: C1, Cx.273 Doc.5439	Jerônimo de Souza Lobo, autor
1794	AHMI - FCOP: C1, Cx.293 Doc.6294	O réu supra, tutor dos órfãos de João Anastácio Rodrigues de Souza (Doutor); Jerônimo, autor
1796	AHMI - FCOP: C1, Cx.360 Doc.7452	Jerônimo de Souza Lobo, réu
1799	AHMI - FCOP: Ca, Cx.387 Doc.7806	Jerônimo de Souza Lobo, réu
1801	AHMI - FCOP: C2, Cx.112 Doc.1476	66 fôlios, estado de conservação bom , Jerônimo de Souza Lobo, réu <----
1802	AHMI - FCOP: C1, Cx.80 Doc.964	Jerônimo de Souza Lobo Lisboa (Alferes) - inventariado
1801	AHMI - FCOP: C1, Cx.29 Doc.323	Caetano Pereira da Rocha - inventariado
1770	AHMI - FCOP:C2, Cx.150 Doc.2316	Todos citados fazem parte do processo de Pedro de Lima Curado; Domingos Joze de Souza (Doutor, réu)
1771	AHMI - FCOP: C2, Cx.156 Doc.2486	Domingos Joze de Souza, Doutor - réu
1771	AHMI - FCOP: C2, Cx.185 Doc.3493	Domingos Joze de Souza, Doutor - autor
1771	AHMI - FCOP: C1, Cx.210 Doc.2997	Domingos Joze de Souza, Doutor - autor

Fonte: elaborado pelo autor

APÊNDICE B – Transcrição do ceso de 1804

MATHIAS, Herculano Gomes. Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais: Vila Rica – 1804, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.

Distrito de Antonio Dias

Rua da Praça até a Antônio Dias
 Largo do Palácio Velho, até a Ponte
 Ponte de Antônio Dias e Rua de trás
 Rua dos Paulistas
 Rua Nova
 Barra
 Casa da Pedra, Gambá, Sermenha e Olaria da Vargem

Rua da Praça até a Antônio Dias

p.15
Julianna.....Parda = ito, vive de suas costuras...50 [anos]
Filhos Francisco de Mello, Soldado e Músico do Regimento de Cavalaria 33 [anos] Felicia...Parda...18 Joaquina...Parda...14 Anna...parda...todas as três solteiras...7
Agregada Maria Moreira...Parda = solteira...40

p.17
João Nunes...Pardo = ito, vive de Música...32
Escravos Joanna...Angola...25 João...Angola...40 Sebastião...Angola...30 João...Angola...25 João...Angola...30 Estes dois últimos se acham alugados; um na Itatiaia; e outro no Brumado do Campo
Irmão do dito João Nunes Francisco Nunes...Pardo = solteiro, vive do Ofício de Escultor...29 Exposto Luiz = Branco...12

<p>Agregada Joanna Marques...Crioula = solteira...50 Roza...Parda = Solteira, vive de suas costuras...40 Engracia...Parda – sua filha...14</p>

p.21

<p>O Capitão Manoel da Assunção Cruz = pardo = casado = vive da música...45 Sua mulher Jacinta Maria da Silva = parda...28</p>
--

Filhos

<p>Delfina...7 João...6 Manoel...um ano e 3 meses</p>

Escravos

<p>Francisco...Crioulo...22 Francisco...Angola...22 Januaria...Crioula...30 Maria...Angola...24 Caetano...Crioula...2 Joanna...Crioula...2 meses</p>

Ponte de Antônio Dias e Rua de trás

p.27

<p>Joaquim da Silva Guerra...Pardo = casado = ferreiro...65 Sua mulher Vitoriana Correa Maciel...50 Sua filha Paulina = Solteira...30 Thomas, também seu filho, tambor do Regimento dos homens pardos...18</p>
--

Agregados

<p>Paschoal...Pardo...7 Domingos...Pardo...5 Ignacia...4</p>
--

p.28

<p>Antônio Gonçalves Correa = casado = Músico do Regimento de Linha...35 Sua mulher Thereza Gomes...44</p>
--

Agregadas

<p>Sua sogra Anna Gomes...63</p>

Filhos Maria...12 Joanna...9 Pedro...4

p.30
Serafim Correa Fortuna = pardo = solteiro = vivo do ofício de Seringueiro, e da Arte de Música...35
Agregadas Joze...Pardo...12
Escravos Joanna...Mina...16 Matheus...Angola...12

p.32
Manoel Felix Rosa...pardo = casado, vive de seu soldo de trombeta do 2º Regimento Miliciano...35 Sua mulher Isabel Vitoriana...28 Ignacia...Parda...7
Agregado Antônio Joaquim de Valasco = branco = latoeiro...38
Escravos Domingos...Angola...16 Manoel...Angola...40

p.33
O Porta Estandarte Manoel de Lima Bacellar = branco = solteiro, vive de suas cobranças...39
Escravos Luiz = Crioulo...35 Roza Maria da Cruz...parda = solteira, vive de lavar roupas...30
Filhos Anna Maria = solteira...18 Francisco Xavier Brandão, tambor do Regimento dos Pardos desta Vila...17 Marianna...=solteira...13 Manoel...10 Maria...8 Joaquina...7 Joanna Pereira...5 Leandra...2

Rua dos Paulistas

p.35
Gabriel de Castro = pardo = casado = Trombeta do Regimento de Sa. = 41 Sua mulher Quitéria da Costa = parda
Agregados Antônio = pardo...8 Luzia = parda...6
Filhos João...10 Gabriel...6 Carlos...1
Escrava Antônia...Crioula...22 Antônio Alvarez Teixeira = branco= solteiro= Meirinho da Fazenda Real...50 Escravos Maria...Angola...40 Joaquim...Angola...35 Angelo Correa...Crioula...cazado=alfaiate...40 Sua mulher Apolinia Antonia de Jesus...Crioula...30
Filhos Leonardo...Crioulo = solteiro = aprendiz de alfaiate...16 Angelo...Aprendiz de alfaiate...12 Joze = Solteiro aprendiz de Sapateiro Francisco...Crioulo...9 Eufrasia...Crioula solteira...14 Clara...Crioula...5 Maria...Crioula...2
Escravo Antonio...Angola...que declarou estar alugado fora da terra há tempos...14

p.36
Caetana Maria de Souza...Cabra = viúva = vive de costuras...40
Filho Joze Rodrigues = solteiro, aprendiz da arte da música...19
Exposta Maria Theodora...Branca...4
Escrava Josefa...Banguela...25

p.40
Francisco Leite Esquerdo = pardo = casado = trombeta do regimento de linha...47 Sua mulher Maximiana Gonçalves Torres...42
Filho Francisca...parda...19 Antonio Leite...18 Izabel...13 Jozefa...9 Anna...7 Manoel...4 João...1 ano e 3 meses
Escravos Jozé...Banguela...40 Manoel...Banguela...40 João...Banguela...35 Antônio...Banguela...fugido a mais de ano e se é que é vivo terá...30 Joaquina...Crioula...40 Maria...Banguela...72

Rua Nova

p.46
Joanna = Baptista Ribeiro = parda = casada com o Cabo de Esquadra do Regimento de Linha Francisco Furtado da Silveira destacado na Serra...46
Agregados Thereza Maria de Jesus = branca = solteira = doente = órfã do falecido Tenente João Rodriguez Moniz...25 Filho desta = Pedro...10 Irmão desta = Joze...14
Filhos da Dona Joanna Baptista Simplicianna...solteira...22 Mathildes...solteira...14 Marçal...13 Luiza...9 Candida...8 Leandra...5
Escravos Thereza...Angola...40 Efigênia...Crioula...17

p.46
Antônio Ferreira Carmo = pardo = solteiro = músico...66

Barra

p.52
Joaquinha Pereira = parda = solteira...50 Seu filho Antônio Pereira = pardo = solteiro = Tambor Mor do Regimento dos Pardos...29
Agregada
Lourença Garcia = parda = solteira = vive de costuras...36
Filhos da dita Lourença Laureanna...parda = solteira...18 Maria...parda = solteira...20

p.52
Adão Francisco = pardo = solteiro = Tambor do regimento dos pardos...18 Francisca Garcia = cabra = solteira, vive de fiar algodão...33 Filho desta = Manoel de Souza crioulo = solteiro...10

p.55
Francisco Felix de Moura Teixeira = casado Músico do 4º Regimento...30 Sua mulher Joaquina Alvares...28
Filhos
Francisco...6 Carlos...5 Joaquina...4 Hilária...1 ano e meio

p.55
O Alferes Manoel da Costa Ataíde = branco = solteiro vive da Arte de Pintura...35
Escravos
Anna = Parda...50 Pedro = Angola...45 Manoel = Banguela...22 Ambrózio = da mesma nação...13

Vila Rica 30 de Agosto de 1804
Antonio Joze Roiz de Azevedo

Distrito de Ouro Preto

Ponte do Rosário e todo o Largo da Igreja
Rua que vai para o Hospício da Terra Santa
Hospício da Terra Santa
Abaixo do Hospício

Principia a rua do Sacramento

Daqui passa a princípio da Ponte Seca, e continua todas as ruas do Bomfim e Ouro Preto

Rua debaixo da Igreja

Principia da ponte do Ouro preto pelo Lado da Igreja, subindo para a Ladeira de Simão da Rocha

Princípio da Rua São José

Ladeira que sobre para São José até a piedade

Principia na ponte de São José até a rua do Quartel

Largo do Chafariz até a esquina da rua Direita

Beco que vai para a Barra até a chácara que foi do Ajudante Felipe

Da ponte que segue pela ladeira acima, chamada dos Caldeiros, ou por outro nome Ladeira do Ouro Preto

Rua de Santa Quitéria até ao canto da Praça

Principia do canto do Largo do Chafariz subindo pela Rua direita até a praça

Rua Nova

p.64
Felipe Vás da Silva Correia solteira de idade de 54 anos vive de lavandeira
Filhos e netos
João Coelho idade 37 vive de tocar dos milicianos
Francisca Joaquina de Almeida, sua mulher idade de 26 anos
Jacinto idade de 17 anos
Custódio, idade de 24 anos, entrevado
Vicencia idade de 35 anos
Maria, idade de 20 anos
Geraldo idade de 16 anos, tambor das milícias
Honorato, idade de 11 anos
Francisco de Paula, idade de 9 anos

p.68
Gregório Ferreira Coutinho, idade de 40 anos, músico das milícias pago
Juliana Leite da Silva, idade 36 anos, sua mulher
Filhos
Tritão, idade de 11 anos
Escravos
Isabel, Angola, idade de 26 anos, serve a casa

p.69
Francisca Tavares França, de idade de 59 anos, viúva parda
Filhos
Caetano Rodrigues, idade 40 anos, ocupa-se na arte da Música
Jerônimo Rodrigues, idade 38, também músico
Manoel Rodriguez, 20 anos, aprende ofício
Efigênia, idade 36 anos
Escravos
Joaquim Angola, idade 50 anos, lenheiro
Joaquina, crioula, 30 anos, quitandeira em sua companhia tem Albina Tavares sua filha viúva
Filhos desta [p.70]
Filhos da dita viúva

Feliciano, idade 14 anos
 Jose, idade 12 anos
 Maria, idade 8 anos
 Luzia, idade de 7 anos
 Anna de 5 anos
 Francisco de 3 anos

Escravos desta viúva

Simão, Angola, idade de 33 anos, Leinheiro
 Anna, Cabra, idade de 31 anos, serve a casa

Agregados forros
 Rita, parda, idade de 18 anos
 Candida, idade de 14 anos, enjeitada

p.71

João Alvares de Almeida, Músico das Milícias pago, de idade 36 anos
 Angélica Maria Arcanjela, idade de 25 anos, sua mulher

Filhos

Lucas, idade de 4 anos
 Silveria de idade de 1 ano

Daqui passa a princípio da Ponte Seca, e continua todas as ruas do Bomfim e Ouro Preto

p.77

Francisco Gomes da Rocha, idade 50 anos, Timbaleiro da tropa de Linha

Escravos

Joze Angola, idade 20 anos, Carapina
 Manoel Mina, idade 46 anos, cozinheiro

[casas em sequência]

p.77

Sebastião de Barros, idade 58 anos, vive da Arte da Música

Escravos

Izidora, Crioula, idade de 24 anos, cozinheira

p.78

Viricimo Ridrigues, músico do 2º Regimento de Milícias, idade de 30 anos

Agregado

Inocência, idade de 8 anos.

p.79

João Pio, idade 27 anos, solteiro vive da arte de Música
Agregada Claudina Francisca, idade 13 anos

p.80
Marcos Coelho Neto, idade de 58 anos, Timbaleiro do primeiro Regimento de Milícias
Filho Marcos Coelho Neto, trombeta do mesmo Regimento, idade de 28 anos Albina, idade 30 anos
Netos Escolano, idade de 7 anos Asterio de 6 Valeriana de 5 Maria de 4 Enjeitada Maria de idade de 5 anos

p.81
Jerônimo de Souza Lobo, idade 83 anos, pobre
Agregados Forros Anna Maria, idade 40 anos Barbara Maria de 64 anos Francisco de Borge, 22 Simão Fernandez, 52 Joze Alberto, 12 Duarte, 15 Claudina, 12 Bernardo, 1 ano Todos gente pobre

p.84
Florêncio Joze Francisco[sic], idade 53 anos, trombeta do Regimento de Linha Francisca Ferreira da Silva, idade 45 anos
Escravos Pedro Angola, idade 40 anos Cristina Angola, idade 37 anos Ambos servem a casa
Agregados João Damaceno, idade 5 anos

Principia da ponte do Ouro preto pelo Lado da Igreja, subindo para a Ladeira de Simão da Rocha

p.86
Francisco Teixeira, idade 28 anos, Timbaleiro do primeiro Regimento de milícias

p.87
O Quartel Mestre Domingos Jozé Fernandes, idade 53 anos, vive da Arte de Músico Felisberta Beatriz da Silva, idade 40 anos, sua mulher
Filhos
Lizardo Joze Fernandes, idade 24 anos, Vive da mesma Arte
Escravos
Antônio, Angola, idade de 30 anos, Leinheiro Simão, Crioulo, 60 anos, serve a casa Francisca, Crioula, 44 anos Delfina, Crioula, 22 anos

p.88
O Ajudante Francisco Lopes de Figueiredo, idade 40 anos, pardo
Escravos
Luis, Angola, idade 40 anos Alexandre Aquino Ferreira, idade 21 anos João Baptista Ferreira de 21 anos, ambos irmão e ocupados da arte da música
Escravos
Joze Cabra, idade de 11 anos, pagem dos ditos

Princípio da Rua São José

p.94
Manoel Vieira, idade 16[sic] anos [61 anos?], entrevado Thereza de Jezus de Oliveira, idade 70 anos, sua mulher
Filhos
Manoel Pereira, idade 40 anos, músico Maria Caetana, idade 45 anos
Escravos
João Crioulo, idade 28 anos, Adão, idade 24 anos Eva, Crioula, idade 22 anos
Agregados
Manoel Mulato, idade 12 anos Ana de 3 meses Antônio Vieira da Cunha, idade 22 anos, pintor Antônio pardo de 10 anos Manoel Rodrigues Graça, idade 25 anos, caixeiro Manoel Francisco de Aredes, idade 21 anos, vive de sua loja de toucinho

Ladeira que sobre para São José até a piedade

p.96
Francisco da Cruz Maciel, idade 38 anos, vive da Arte da Música Vicença Pereira Leite, idade 36 anos, sua mulher
Escravos Vitorina, Crioula, idade 16 anos Domingos, Angola, idade 40 anos Ambos no serviço doméstico

Rua de Santa Quitéria até ao canto da Praça

p.104
Antonio Freire dos Santos, músico da Tropa regular Anna Rosa, idade 39 anos, mulher
Filhos Felicia, idade 22 anos Francisca de Paula, 21 Antonio Freire, idade 18 Mariano 17 Matilde 13 Escolástica 19 anos sobrinha
Escravos Antonio Angola, idade 23, Leinheiro Joaquim Antola, idade 43 Josefa Antola, 25 Maria Cabra, 40 Maria Crioula 7 anos Joana Crioula 4 João 16 meses

Somam libertos 1819
Somam os escravos 1052
Somam ao todo 2622

Vila Rica, 10 de setembro de 1804
Joze Antônio da Assunção
Alferes Comandante

Distrito do Alto da Cruz de Vila Rica

Relação fiel das pessoas existentes no Distrito do Alto da Cruz de Vila Rica, do qual é Capitão Francisco Caetano Ribeiro, dada pelo Alferes do mesmo, que o é Joze Soterio de Jesus

p.122
Francisco da Silva Maciel, pardo que vive da sua arte da música, idade 70
Filhos

Bernardo da Silva, 29
 Antonio Paulo, 27
 Manoel de Jesus, 20
 Ana Maria, 40
 Maria Antonia, 38
 Romana Florência, 36

p.129

Candido Joze Maria da Assumpção que vive da Arte da Música, idade 21
 Francisca Maria dos Anjos, mulher do dito, idade 17

Escrava

Luiza, Angola, idade 30

p.129

O Ajudante Miguel Dionízio Valle, pardo, solicitador de causas, idade 60
 Thereza Bernardes, parda, mulher do dito, idade 46

Filhos

Damaso Valamiel, filho dos ditos, idade 30
 Maria Sanches, filha, idade 16

Escrava

Efigênia, Crioula, idade 13

Agregada

Igancia Rodrigues, Preta Mina, idade 70

p.132

Francisco Romão de Santa Rosa, Soldado da Infantaria Paga, idade 40
 Brizida Bernardes, parda, mulher do dito, 32

Filhos

Francisco Inocência, Soldado da mesma Infantaria, 13 anos
 Manoel, idade 8
 Miguel, 2
 Lucia, 14
 Maria, 10
 Thomazia, 7

Escrava

Ana Roza, Crioula, 12

p.133

Manoel Vicente, Músico do Regimento da Cavalaria Regular, idade 30

p.138
Francisco Camilo de Mendonça, pardo que vive de trombeta do 2º regimento da Cavalaria de Mariana, idade 29
Florencia Pinto das Neves, parda, mulher do dito, idade 30
Filhos
Antonio, filho do dito, idade 2
Escravo
Filipe, Banguela, idade 36

É o que contém neste Distrito, no qual averigui pessoalmente com toda a exatidão, em cumprimento das ordens de V. S. uma da data de 28 de julho próximo passado e a outra de 7 do corrente mês.

Vila Rica, 31 de Agosto de 1804

Joze Suteriu de Jesus

Distrito das Cabeças

Mapa das pessoas habitantes que ao presente constam neste Distrito das Cabeças desta Vila conforme a ordem do Doutor Ouvidor, e do meu Capitão Mor, Antonio Lobo Leite Pereira datada de 3 de Agosto de 1804 de que é Capitão Manoel Fernandes da Silva

p.160
Casa própria
Luiza Ferreira parda solteira idade 30
Filhos
Luiz aprendendo a Arte da Música
Escravo
Esperança Mina idade 50 anos

p.164
Casa de aluguel
Violanta Monica da Cruz, parda solteira vive pobre idade de 50 anos
Filhos
Agostinha, idade de 30 anos
Thereza idade de 25 anos
Ivo Antônio exposto idade de 4 anos

Vila Rica, 28 de Agosto de 1804

Manoel Fernandes da Silva

Capitão

Distrito do Padre Faria, Agua Limpa e Taquaral

Lista do Distrito do Padre Faria, Agua Limpa e Taquaral, de que é Capitão Comandante Pantalião Alves da Silva, Vila Rica, 20 de Agosto de 1804

Vila Rica 20 de Agosto de 1804
Pantaleão Alves da Silva
Capitão

Lista dos moradores do Distrito do Morro desta Vila Rica

Morro dos Ramos
Morro de São Sebastião
Jacutinga
Ouro Podre[?]
Ouro Fino
Queimada
Lages
Caminho Novo
Morro da Piedade
Morro de Santa Anna
Corrego Seco
Morro de São João

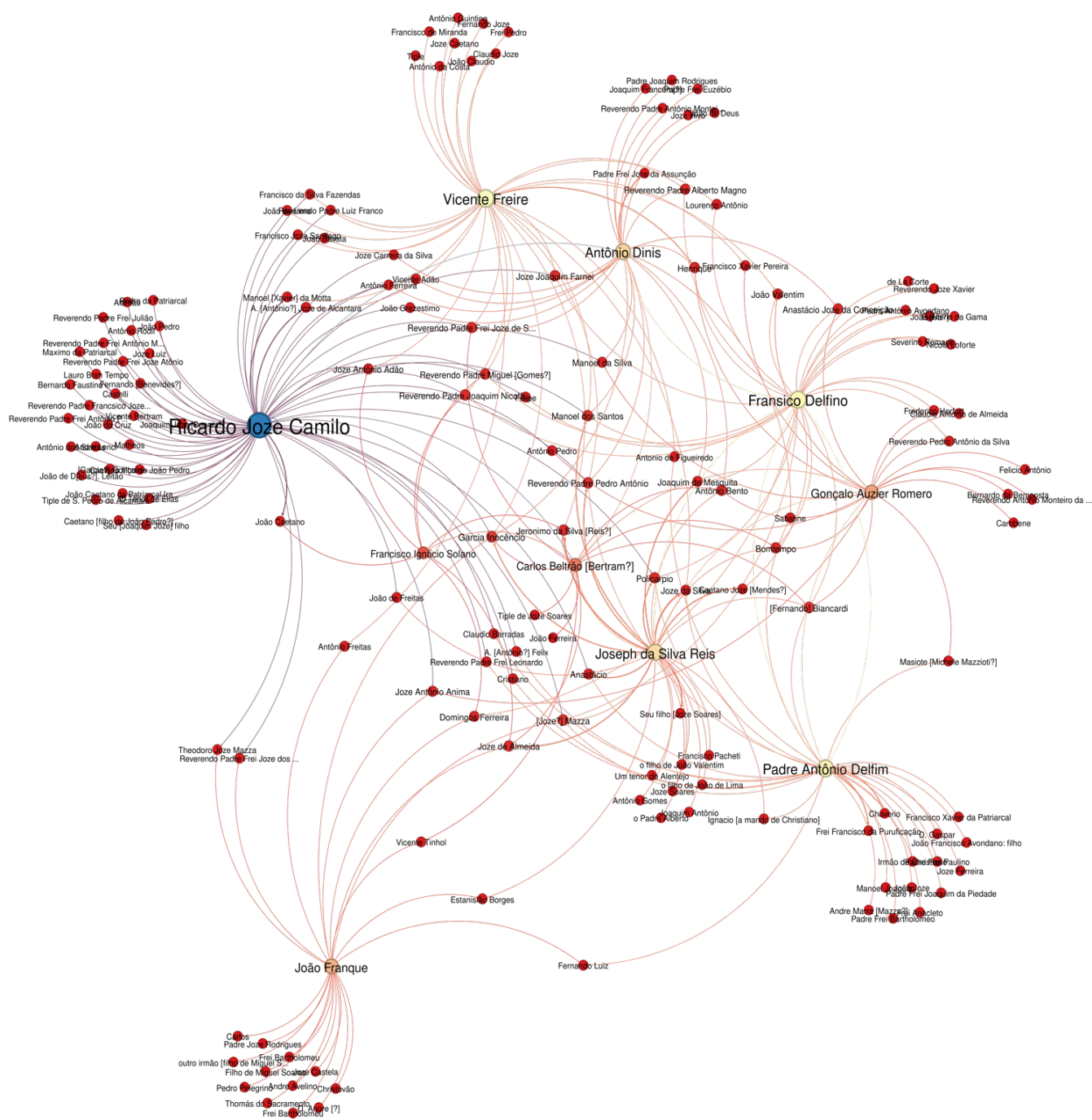
Vem somando os Libertos de todos os Estados e qualidades...946
Vem somando os Cativos de todos os sexos...343
Total...1289

Em cada uma das Casas que vai separada com duas linhas vai primeiro o cabeça de casal e depois toda a mais família com as idades, pouco mais ou menos que pude alcançar e ofícios, e ocupações que tudo vai declarado nas suas compententes casas. No meu Distrito não há Negociantes nem Agricultores que façam extração de gêneros, até as vendas que lá se acham são as chamadas dos gêneros da terra. Os Mineiros faiscadores vão notados nas suas casas aonde aí se vê a Escritura, que cada um possui, suas qualidades e idades. Isto é o que a minha diligência pode alcançar que a pessoalmente andei correndo o Distrito na forma da Ordem. Vila Rica, 14 de Agosto de 1804

Luiz Joze Maciel
Capitão

APÊNDICE C – Rede socioprofissional e dados quantitativos de músicos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (1760, 1769 e 1779)

Gráfico 12- Perfil vinculativo em mapa de sociabilidade profissional dos músicos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (1769-1770)



Fonte: Elaborado pelo autor

Tabela 12 – Análise financeira e dados quantitativos de documentação leigo-associativa salvaguardada no Acervo Curt Lange (UFMG) acerca da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa nos anos de 1760, 1769 e 1770.

ANO	9.2.08.01	9.2.08.05	9.2.08.06	9.2.08.07	9.2.08.09	9.2.08.03	9.2.08.04	9.2.08.08	9.2.08.12	9.2.08.13	9.2.08.14	9.2.08.16	9.2.08.17
COTA	1760	1769				1770							

BRUFMGBUCL9.2.08.01 - 1760

BRUFMGBUCL9.2.08.01	
Músicos	Especialidade
O padre Joz Nicolau	n especificado
Domingos Ferreira	n especificado
Francisco Xavier	n especificado
João Batista Boleis	n especificado
Anrique Joz	n especificado
Manoel da Sunção	n especificado
Francisco Inacio	n especificado
Joz Adão	n especificado
Anrique Pedro	n especificado
João Ferreira	n especificado
Claudio Joz Farnese	n especificado
Anastácio	n especificado
Frei Antônio Monis	n especificado
Polidripio	n especificado
Biancardi	n especificado
Sabatini	n especificado
João Francisco	Oboé

Gastos médios	Qtd. média de músicos
285800	8,5
Expectativa de rendimentos	
35388	

Intinerância	
1760	2
Locais	2
Deslocam.	1

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo*
[f.1r-1]	125600	245100	165000	115500 neg.
[f.1r-2]	135000	135000	125800	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r-1]	Missa no dia de Sta. Ana em N.S. dos Enfermos	9	não especificado	não especificado
[f.1r-2]	Segundo Domingos depois de Santo Antônio	8	não especificado	não especificado

Localização	Formação	Músicos
não especificado		17

BRUFMGBUCL9.2.08.03 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.03			
Músicos	Especialidade	Músicos	Especialidade
Reverendo Padre Frei Joz dos Anjos	Voz	Seu [Joaquim Joz] filho	Voz
Reverendo Padre Miguel	Voz	Maximo da Patriarcal	Voz
Antônio Ferreira	Voz	Joz Joaquim Farnel	Instrumento
João Grezestimo	Voz / Instrumento	Theodoro Joz Massa	Instrumento
Ricardo Joz Camilo	Instrumento / Rabeca	Antônio Joz de Alcantara	Instrumento [oboé?]
Joze Luiz	Instrumento	Manoel Xavier da Motta	Instrumento
Vicente Beltrão	Instrumento	Garcia Inocência	Voz
João de Freita	Instrumento	Tiple de S. Pedro de Alcantara	Voz
Joz Antônio Anima	Instrumento	Manoel da Silva	Rabeca / [oboé?]
Reverendo Padre Frei Antônio Monis	Voz	Polcarpio	Voz
O Tenor de Elias	Voz/ Tenor	Anastácio	Voz
Caetano [filho de João Pedro?]	Instrumento	Manoel dos Santos	Voz
Vicente Adão	Instrumento / Trompa	[Joz?] Massa	Instrumento / Rabeca
Reverendo Padre Joaquim Nicolão	Voz	[Garcia?] Gonçalo	Instrumento / Rabeca [voz?]
Antônio Dinis	Voz	Lauro Bom Tempo	Voz / instrumento [oboé?]
Pedro da Patriarcal	Voz	Felipe	Voz / Rabeca [oboé?]
Joz Antônio Adão	Instrumento	Andre Lencl	Voz / instrumento [oboé?]
Mathes	Instrumento	Antônio dos Santos	Voz / instrumento [oboé?]
Reverendo Padre Frei Joz Atônio	Voz	Reverendo Padre Pedro Antônio	Voz
João Caetano	Voz	Reverendo Padre Frei Joz de S. Prospero	Voz
João da Cruz	Voz	Reverendo Padre Frei Julião	Voz
A. [Antônio?] Felix	Voz	Antônio Rodil	Oboé
Carlos Beltrão	Instrumento / Rabeca	Fernando [Benevides?]	Rabeca
Castelli	Instrumento	Reverendo Padre Francisco Joz de Aseção	Órgão
Joz Carreira da Silva	Instrumento / [oboé?]	Reverendo Padre Luiz Franco	Voz
Alamão	Instrumento	Antônio Pedro	Rabeca
Joaquim Joz [Soares?]	Instrumento / [oboé?]	Reverendo Padre Frei Antônio Pedro	Voz
Claudio Barradas	Voz	Reverendo Padre Frei Leonardo	Voz
Francisco da Silva Fazendas	Voz		
João Caetano	Instrumento		
João Batista	Instrumento		
A. [Antônio?] Joz de Alcantara	Oboé		
Manoel [Xavier] da Motta	Oboé		
João Pedro	Instrumento		
João de Lima	Instrumento		
Caetano filho de João Pedro	Instrumento / Rabeca		
João de Deus? Letão	Instrumento		
Francisco Joz Santiago	Instrumento		
Bernardo Faustino	Voz		
João Caetano da Patriarcal [rasura]	Voz		
Cristiano	Instrumento		
Joaquim Joz Soares	Voz / instrumento [oboé?]		

Músicos envolvidos	70
Cantores	29
Instrumentistas	34
Cantores e Instrum.	7

Gastos médios	Qtd. média de músicos
195392	10,7
Expectativa de rendimentos	
15812	

Intinerância	
1770	14
Locais	8
Deslocam.	10

Localização	Formação
[2r]	4 Vozes; 4 Instrumentos
[3r]	3 Vozes, Tenor; 4 Instrumentos
[4r]	4 Vozes; 6 Instrumentos
[5r]	5 Vozes; 8 Instrumentos, Fagote
[6r]	4 Vozes; 7 Instrumentos, Oboé, Rabeca
[7r]	4 Vozes; 8 Instrumentos
[8r]	4 Vozes; 8 Vozes
[9r]	4 Vozes; 5 Instrumentos
[10r]	4 Vozes; 5 Instrumentos
[11r-1]	2 Vozes, Tiple; 2 Rabecas, Rabeca
[11r-2]	4 Vozes; 4 Rabecas, Oboé, 4 Instrumentos
[12r-1]	5 Vozes; 5 rabecas, Rabeca; Oboé; 2 Trompas; Órgão
[12r-2]	4 Vozes; 5 Rabecas, 3 Rabecões; 2 Trompas; Órgão
[13r]	4 Vozes; 1 Rabeca

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[2r]	85480	85480	85000	0
[2r]	85480	85480	85000	0
[4r]	185400	185400	175600	0
[5r]	135440	135440	125960	0
[6r]	125960	125960	125480	0
[7r]	135000	135080	125480	580 neg.
[8r]	965000	965380	525580	5380 neg.
[9r]	85480	85480	85000	0
[10r]	285800	285840	195200	540 neg.
[11r-1]	45200	45200	45200	0
[11r-2]	155600	155600	155600	5600 neg.
[12r-1]	305000	305000	215200	0
[12r-2]	155600	155600	155600	0
[13r]	65360	65360	55760	540 pos.

BRUFMGBUCL9.2.08.04 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.04	
Músicos	Especialidade
Frei Joze dos Anjos	Cantor/Baixo
Padre Joze Rodrigues	Cantor
Domingos Ferreira	Cantor
Vicente Tinhol	Rabeca
Christovão	Trompa
Filho de Miguel Soares	Tiple
Frei Bartholomeu	Contralto
Lauterio	Tenor
Joze Massa	Rabeca
Estanislão Borges	Rabeca
D. Anore [?]	Rabecão
Joze Antonio Anima	Trompa
Andre Avelino	Tiple
Thomas do Sacramento	Contralto
Joze de Almeida	Baixo
Fernando Luiz	Rabeca
Carlos	Rabeca
Theodoro Massa	Rabecão
Pedro Pelegrino	Trompa
outro irmão [filho de Miguel Soares?]	Tiple
Gracia Hilnocência	Contralto
Antônio Freitas	Rabecão
Joze Castela	Oboé

Gastos médios	Qtd. média de músicos
11\$010	8,5
Expectativa de rendimentos	
1\$295	

Intinerância	
1770	4
Locais	4
Deslocam.	2

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo*
[f.1r]	4\$800	4\$800	4\$700	0
[f.1r-1v]	21\$600	21\$600	11\$400	0
[f.1v]	12\$800	12\$000	11\$900	\$800 pos.
[f.1v-2r]	28\$000	28\$000	16\$040	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r]	Ladainha na casa de Theodosio dos Santos	6	3	2	1
[f.1r-1v]	Missa e Sexta do Corpus Christi no Convento	9	4	4	1
[f.1v]	Missa na Frateria	9	4	4	1
[f.1v-2r]	Missa e Sexta em S. Domingos	10	4	5	1

Localização	Formação
[f.1r]	3 Vozes; Rabeca; Trompa; Regência
[f.1r-1v]	Tiple, Conral, Tenor, Baixo; 2 Rabecas; Trompa; Regência
[f.1v]	Tiple, Contralto, Tenor, Baixo; 2 Rabecas, Rabecão; Trompa; Regência
[f.1v-2r]	Tiple, Contralto, Tenor, Baixo; 2 Rabecas, Rabecão; Oboé; Trompa; Regência

Músicos envolvidos	
Cantores	23
Instrumentistas	11
Cantores e Instrum.	12
	0

BRUFMGBUCL9.2.08.05 [1769]

BRUFMGBUCL9.2.08.05	
Músicos	Especialidade
Reverendo Pedro Antônio da Silva	n especificado
Reverendo Antônio Monteiro da Silva	n especificado
Sacerdote Luis Franco	n especificado
Anastácio Joze da Conceição	n especificado
Francisco Xavier Pereira	n especificado
Bernardo da Bemposta	n especificado
Claudio Antonio de Almeida	órgão
Masiote [Michele Mazzioti?]	n especificado
Carobene	n especificado
João Valentim	n especificado
Henrique	n especificado
Antônio Bento	n especificado
Felicio Antônio	n especificado
Joze Antônio Anima	n especificado
Bomtempo	n especificado
Biancardi	n especificado
Manoel da Silva	n especificado
Frederico Herfort	n especificado

Gastos médios	Qtd. média de músicos
31\$720	9,5
Expectativa de rendimentos	
3\$338	

Intinerância	
1769	2
Locais	1
Deslocam.	2

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	66\$640	63\$440	54\$000	3\$200 pos.

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r]	Missa de Capela na Igreja de S. Joaquim adiante de Alcantara	7	não especificado	n. espec. (órgão)
[f.1r]	Festa do dia 11 de dezembro na Igreja de S. Joaquim adiante de Alcantara	14	não especificado	n. espec. (órgão)

Localização	Formação
não especificado	

Músicos	
19	

BRUFMGBUCL9.2.08.06 [1769]

BRUFMGBUCL9.2.08.06	
Músicos	Especialidade
Mazziote	n. espec.
Claudio Barradas	n. espec.
Anastacio	n. espec.
Francisco Xavier da Patriarcal	n. espec.
Joze Massa	n. espec.
Franciso Delfino	n. espec.
João Francisco Avondano: filho	n. espec.
Fernando Luiz	n. espec.
João Joze	n. espec.
Christiano	n. espec.
Choverio	n. espec.
Joze da Silva	n. espec.
Frei Francisco da Purificação	órgão
Andre Marra [Mazza?]	n. espec.
Padre Pedro Antônio	n. espec.
Joze Ferreira	n. espec.
irmão de Christiano	n. espec.
Chaverio	n. espec.
Biancardi	n. espec.
Sabatine	n. espec.
Policarpio	n. espec.
Antonio de Figueiredo	n. espec.
O Padre Frei Leonardo	n. espec.
Padre Frei Bartholomeo	n. espec.
Padre Frei Paulino	n. espec.
Padre Frei Joaquim da Piedade	n. espec.
Padre Frei Antônio da Purificação	n. espec.
D. Gaspar	n. espec.
Joze de Almeida	n. espec.
Tode [?]	n. espec.
Sehiati [?]	n. espec.
Dom Felix: meia missa	n. espec.
Manoel Joaquim: meia missa	n. espec.
Ignacio [a mando de Christiano]	n. espec.
Frei Anacleto: organista	órgão
Gonçalo [Auzier Romero?]	n. espec.

Gastos médios	Qtd. média de músicos
14\$994	11
Expectativa de rendimentos	
1\$363	

Intinerância	
1769	7
Locais	2
Deslocam.	1

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	23\$200	23\$200	22\$800	\$300 pos.
[f.1v]	14\$640	14\$640	14\$640	0
[f.2r]	12\$000	12\$000	12\$000	0
[f.2v]	12\$000	12\$000	12\$000	0
[f.3r]	12\$680	12\$680	12\$480	\$100 posi.
[f.3v]	5\$040	5\$040	5\$040	0
[f.4r]	28\$400	28\$400	26\$000	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r]	Missa no Loreto	13	n. espec.	n. espec.
[f.1v]	Missa em São Paulo	14	n. espec.	n. espec.
[f.2r]	Missa em São Paulo	13	n. espec.	n. espec.
[f.2v]	Trezena do Senhor Santo Atônio em Loreto	5	n. espec.	n. espec.
[f.3r]	Missa no Loreto	12	n. espec.	n. espec.
[f.3v]	Missa em São Paulo	7	n. espec.	n. espec.
[f.4r]	Missa no Loreto	13	n. espec.	n. espec.

Localização	Formação
não especificado	

Músicos	
35	

BRUFMGBUCL9.2.08.07 [1769]

BRUFMGBUCL9.2.08.07	
Músicos	Especialidade
Joze Soares	Cantor
Seu filho	Cantor
Maneol dos Santos	Cantor
o Padre Alberto	Cantor
Joaquim de Mesquita	Rabeca
Carlos Beltrão	Reabeca
Joze de Almeida	Trompa
Jeronimo da Silva	Trompa
Joze da Silva	Rabecção

Gastos médios	Qtd. média de músicos
65400	9
Expectativa de rendimentos	
\$711	

Intinerância	
1769	1
Locais	1
Deslocam.	1

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	65400	65400	65300	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r]	Missa na Igreja de São Lourenço	9	4	5

Localização	Formação	Músicos
[f.1r]	4 vozes; 2 Rabecas, Rabecção, 2 Trompas	9

BRUFMGBUCL9.2.08.08 [1770]

[obs: possibilidade de 9.2.08.07 e 9.2.08.08 serem o mesmo manifesto]

BRUFMGBUCL9.2.08.08	
Músicos	Especialidade
Anastacio Joze	Cantor
Policarpio	Cantor
Maneol dos Santos	Cantor
Padre Pedro Antônio	Cantor
Joaquim de Mesquita	Rabeca
o filho de João Valentim	Rabeca
Joze de Almeida	Trompa
Jeronimo da Silva	Trompa
Joze da Silva	Rabecção
Garcia Inocêncio	n. espec.
Um tenor do Alentejo	n. espec.
Joaquim Antônio	n. espec.
Caetano Joze	n. espec.
o filho de João de Lima	n. espec.

Gastos médios	Qtd. média de músicos
65000	8,5
Expectativa de rendimentos	
\$705	

Intinerância	
1770	2
Locais	2
Deslocam.	0

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r-1]	65000	65000	65000	0
[f.1r-2]	65000	65000	55800	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r-1]	Missa de São Lourenço	9	4	5
[f.1r-2]	Procissão de São Lourenço	8 n. espec.	n. espec.	n. espec.

Localização	Formação	Músicos
[f.1r-1]	4 vozes; 2 Rabeca, Rabecção; 2 Trompas	14
[f.1r-2]	não especificado	

BRUFMGBUCL9.2.08.09 [1769]

BRUFMGBUCL9.2.08.09	
Músicos	Especialidade
Anastacio Joze	Vozes
Garcia Inocêncio	Vozes
Policarpio	Vozes
Caetano Joze	Vozes
o filho de Joze Soares	Vozes
O Padre Pedro Antônio	Vozes
Antônio Bento	Rabeca
Estanisão	Rabeca
Gonçalo Auzier	Rabeca
Joze Massa	Rabeca
Francisco Delfim	Rabeca
Bomtempo	Oboé
Ignacio Napolitano	Trompa
Jeronimo da Silva	Trompa
Fernando Biencardi	Rabecção
Joze da Silva	Rabecção
Francisco Pacheti	Rabecção
Antônio Gomes	Órgão
Joze de Almeida	Trompa

Gastos médios	Qtd. média de músicos
365600	17,5
Expectativa de rendimentos	
25091	

Intinerância	
1769	2
Locais	1
Deslocam.	0

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r-1]	735200	445800	445800	0
[f.1r-2]		285400	285400	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos
[f.1r-1]	Vésperas e Missa de N.S. da Conceição	18	6	12
[f.1r-2]	Festa de N.S. da Conceição	17	5	12

Localização	Formação	Músicos
[f.1r-1]	6 vozes; 5 Rabecas, 3 Rabecções; Oboé; 2 Trompas; Órgão	19
[f.1r-2]	5 vozes; 5 Rabecas, 3 Rabecções; Oboé; 2 Trompas; Órgão	6
		13

BRUFMGBUCL9.2.08.12 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.12	
Músicos	Especialidade
O Reverendo Padre Pedro Antônio	Vozes
Anastácio Joze da Conceição	Vozes
O Reverendo Padre Antônio Monteiro da Silva	Vozes
Antônio Diniz	Vozes
Manoel da Silva	Baixo [Rabecção]
O Padre Frei Joze de São Próspero	Vozes
O Padre Frei Euzébio	Vozes
O Padre Frei Joze da Assunção	Vozes
O Padre Joaquim Rodrigues	Vozes
O Reverendo Padre Frei Joze da Assunção	Órgão; Rabecção
O Reverendo Padre Alberto Magno	Vozes
Joze Hivo	Vozes
Antônio Ferreira	Vozes
Manoel dos Santos	Vozes
Bento	Violino [Rabeca]
João de Deus	Violino [Rabeca]
Adão	Trompa
Joaquim Francém[?]	Trompa
Joze Carreira	Baixo [Rabecção]
Joze Joaquim	Violino [Rabeca]
Henrique Joze	Violino [Rabeca]
Gracia Inocêncio	Vozes
João Grizostimo	Vozes
Carlos Beltrão	Violino [Rabeca]
Joaquim de Mesquita	Violino [Rabeca]
Joze Joaquim	Violino [Rabeca]
Sabatini	Baixo [Rabecção]

Gastos médios	Qtd. média de músicos
85700	7,71
Expectativa de rendimentos	
15128	

Intinerância	
Ano	1770
Locais	4
Deslocam.	0

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r-1]	35100	35100	35000	0
[f.1r-2]	65400	65400	65300	0
[f.1v-1]		95300	95200	0
[f.1v-2]	275900	85900	85800	0
[f.1v-3]		95700	95600	0
[f.2r-1]	245200	75300	75200	0
[f.2r-2]		165900	165800	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r-1]	Moteto nos meninos órfãos	5	4	1	n. declarado
[f.1r-2]	Procissão de Sexta-feira Santae em Sto. Estevão	4		0	1
[f.1v-1]	Novena de Santa Ana	4	3	1	n. declarado
[f.1v-2]	Missa da Novena de Santa Ana	11	5	6	n. declarado
[f.1v-3]	Sexta da Novena de Santa Ana	12	5	7	
[f.2r-1]	Matinas de Santo Antônio nos Anjos	5	4	1	1
[f.2r-2]	Missa de Santo Antônio nos Anjos	13	5	8	1

Localização	Formação
[f.1r-1]	4 vozes; Baixo
[f.1r-2]	4 Vozes
[f.1v-1]	3 Vozes; Órgão
[f.1v-2]	5 vozes; 2 Violinos; 2 Baixos; 2 trompas
[f.1v-3]	5 vozes; 3 violinos, 2 Baixos; 2 Trompas
[f.2r-1]	4 vozes; Órgão
[f.2r-2]	5 vozes; Oboé; 3 Violinos, 2 Baixos; 2 Trompas

Músicos envolvidos	28
Cantores	14
Instrumentistas	14
Cantores e Instrum.	0

BRUFMGBUCL9.2.08.13 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.13	
O Senhor João Valentim	não especificado
O Senhor Henrique Joze [Folner?]	não especificado
Francisco Delfim	não especificado
O Senhor Joze Mazza	não especificado
O Senhor Antônio Delfim	não especificado
O Senhor Bomtempo	não especificado
O Senhor de La Corte	não especificado
O Senhor João [No?]	não especificado
O Senhor Nicola Loforte	não especificado
O Senhor Federico	não especificado
O Senhor Fernando Biancardi	não especificado
O Senhor Felipe	não especificado
O Senhor Claudio Antônio	não especificado
O Senhor Dominginhos	não especificado
O Senhor Anastácio Joze	não especificado
O Senhor Pedro Antônio da Silva	não especificado
O Senhor Policarpio	não especificado
O Senhor Reverendo Alberto Magno	não especificado
O Senhor Eleutério da Gama	não especificado
O Senhor Pedro Antônio Avondano	não especificado
O Senhor Joaquim de Mesquita	não especificado
O Senhor Severino Romano	não especificado
O Senhor Joze Joaquim	não especificado
O Senhor Lourenço Antônio	não especificado
O Senhor Reverendo Joze Xavier	não especificado
O Senhor Reverendo Miguel Gomes	não especificado
O Senhor Manoel dos Santos	não especificado
O Senhor Antônio Diniz	não especificado
O Senhor Reverendo Caetano Joze Mendes	não especificado
O Senhor Joaquim Nicolao da Maia	não especificado

Gastos médios	Qtd. média de músicos
Expectativa de rendimentos	

Intinerância	
Ano	1770
Locais	1
Deslocam.	1

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r-1]				
[f.1r-2]				
[f.1v-1]				
[f.1v-2]				

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r-1]	Missa na Freguesia de N.S. das Mercês	18	n. espec.	n. espec.	1
[f.1r-2]	Sexta-feira santa na Freguesia de N.S das Mercês	14	n. espec.	n. espec.	n. espec.
[f.1v-1]	Missa do dia 30 de Setembro em N.S. das Mercês	14	n. espec.	n. espec.	1
[f.1v-2]	Procissão na Freguesia de N.S. das Mercês	8	n. espec.	n. espec.	n. espec.

Localização	Formação
[f.1r-1]	não especificado
[f.1r-2]	não especificado
[f.1v-1]	não especificado
[f.1v-2]	não especificado

Músicos envolvidos	30
--------------------	----

BRUFMGBUCL9.2.08.14 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.14	
O [?] Reverendo Padre Joaquim Nicolão	vozes
O [?] Reverendo Padre Miguel Gomes	vozes
Joze de Almeida	vozes
Domingos	vozes
Carlos Beltrão	instrumento
João Caetano	instrumento
Hieronimo da Silva Reis	instrumento
Joze Antônio Adão	instrumento
Francisco Ignácio Solano	instrumento

Gastos médios	Qtd. média de músicos
9\$600	9
Expectativa de rendimentos	
1\$066	

Intinerância	
Ano	1770
Locais	1
Deslocam.	0

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	9\$600	9\$600	9\$600	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r]	Missa na Ermida da Quinta do Mineiro	9	4	5	1

Localização	Formação
[f.1r]	não especificado

Músicos envolvidos	9
Cantores	4
Instrumentistas	5
Cantores e Instrum.	0

BRUFMGBUCL9.2.08.16 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.16	
O Padre Alberto Magno	Vozes
O Padre Miguel Gomes	Vozes
Tiple	Vozes
Manoel dos Santos	Vozes
Claudio Joze	Vozes
João Claudio	Instrumentos
João Batista	Instrumentos
Francisco Xavier	Instrumentos
Anrique	Instrumentos
Vicente Freire	Instrumentos
Manoel da Mota	Instrumentos
Antônio da Costa	Instrumentos
João de Lima	Instrumentos
Gracia	Vozes
O Padre Luis Franco	Vozes
Francisco das Santa Fazendas	Vozes
João Valentim	Instrumentos
Antônio de Figueiredo	Instrumentos
Fernando Joze	Instrumentos
Joze Adão	Instrumentos
O Padre Pedro Antônio	Vozes
Lourenço Antônio	Vozes
O Padre Joaquim Nicolau	Vozes
Francisco Joze	Instrumentos
Joze da Silva	Instrumentos
Jeronimo da Silva	Instrumentos
Frei Joze de São Próspero	não especificado
Frei Pedro	não especificado
Antônio de Freitas	não especificado
Antônio Guintino	Vozes
Joze Caetano	Vozes
Joze Joaquim	Instrumentos
Anrique	Instrumentos
Antônio Joze	Instrumentos
Francisco de Miranda	Instrumentos

Gastos médios	Qtd. média de músicos
14\$265	11,5
Expectativa de rendimentos	
1\$240	

Intinerância	
Ano	1770
Locais	4
Deslocam.	1

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	14\$400	14\$400	13\$440	0
[f.1v]	9\$600	11\$700	10\$800	2\$100 neg.
[f.2r]	27\$200	27\$200	24\$720	0
[f.2v]	10\$000	10\$000	8\$100	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r]	Missa no Senhor Jesus da Boa Morte	14	5	9	1
[f.1v]	Missa na Freguesia de N.S. do Socorro	10	4	6	1
[f.2r]	Novena na Irmandade de Santa Anna	13*	4 *	5*	1
[f.2v]	Missa de São Miguel	9	4	5	1

Localização	Formação
[f.1r]	5 vozes; 9 instrumentos
[f.1v]	4 vozes; 6 instrumentos
[f.2r]	4 vozes; 5 instrumentos
[f.2v]	4 vozes; 5 instrumentos

Músicos envolvidos	35
Cantores	13
Instrumentistas	19
Cantores e Instrum.	0
não especificado	3

BRUFMGBUCL9.2.08.17 [1770]

BRUFMGBUCL9.2.08.17	
O Senhor Gonçalo	não especificado
O Senhor Antônio Bento	não especificado
O Senhor Vicente Tinhote	não especificado
O Senhor Bomtempo	não especificado
O Senhor Fernando Biancardi	não especificado
O Senhor Hirônimo [Jerônimo?]	não especificado
O Senhor Joze de Almeida	não especificado
O Senhor Frei Joze de São Próspero	não especificado
O Senhor João Ferreira	não especificado
O Senhor Garcia Inocêncio	não especificado
O Tiple de Joze Soares	não especificado

Gastos médios	Qtd. média de músicos
6\$680	11
Expectativa de rendimentos	
\$607	

Intinerância	
Ano	1770
Locais	1
Deslocam.	0

Localização	Rendimentos Totais	Gastos totas	Gastos com músicos	Saldo
[f.1r]	não declarado	7\$800	7\$700	0

Localização	Evento	Qtd. Músicos	Vozes	Instrumentos	Regente
[f.1r]	Festa na Ermidade da Senhora do Resgate	11	n. especif.	n. especif.	1

Localização	Formação
[f.1r]	Não especificado

Músicos envolvidos	11
Cantores	não especif.
Instrumentistas	não especif.
Cantores e Instrum.	não especif.
não especificado	não especif.

Fonte: elaborado pelo autor