

**Arquitetura, ornamentação e música na cidade de Sabará: a
ambiência Barroca e Rococó e a Sonata “Sabará”**

Architecture, ornamentation and music in the city of Sabará: the
Baroque and Rococo ambience and the Sonata “Sabará”

Pedro Zanatta Miranda Horn¹

RESUMO

O presente artigo foi produzido para a disciplina ACR040, ministrada pela prof. dra. Celina Borges e prof. dr. Mateus Rosada, a partir de discussões e informações de aula e a partir de dados coletados na pesquisa de CNPq “Ornamento e Retórica: o espaço da música em importantes exemplares da arquitetura religiosa setecentista mineira”, orientada pela profa. dra. Vanessa Brasileiro e dr. Robson Costa. O texto busca traçar uma relação entre arquitetura, arte e música no período colonial mineiro. Assim, o artigo foi dividido em duas partes: a primeira, “Panorama sobre arquitetura, ornamentação e música em Sabará”, apresenta uma visão geral sobre a relevância da antiga “Vila Real” no contexto colonial mineiro em termos históricos, arquitetônicos e musicais. A segunda parte, “As igrejas de Nossa Senhora da Expectação e da Ordem terceira do Carmo e a Sonata nº2”, discute diferenças entre as ambiências das igrejas barrocas e rococós na cidade e relaciona-as à “Sonata nº2”, encontrada em Sabará, que apresenta uma visão de fé semelhante à que orientava a ornamentação dos templos contemporâneos rococós. Com essa análise, objetiva-se ampliar a compreensão do panorama artístico e cultural de Minas setecentista.

Palavras-chave: Arquitetura colonial; música colonial; ornamentação; Barroco; Rococó.

¹ Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT

This article was produced for the discipline ACR040, taught by prof. dr. Celina Borges and Prof. dr. Mateus Rosada, from discussions and class information and from data collected in the CNPq research “Ornamento e Retórica: o espaço da música em importantes exemplares da arquitetura religiosa setecentista mineira”, guided by prof. dr. Vanessa Brasileiro and Dr. Robson Costa. The text trace a relationship between architecture, art and music in the colonial period of Minas Gerais. Thus, the article was divided into two parts: the first, “Panorama sobre arquitetura, ornamentação e música em Sabará”, presents an overview of Sabará’s relevance in the colonial context of Minas Gerais in historical, architectural and musical terms. The second part, “As igrejas de Nossa Senhora da Expectação e da Ordem terceira do Carmo e a Sonata nº2”, discusses differences between the ambiances of the baroque and rococo churches in the city and relates them to “Sonata nº2”, found in Sabará, which presents a vision of faith similar to that which guided the ornamentation of contemporary rococo temples. With this analysis, the objective is to broaden the understanding of the artistic and cultural panorama of Minas Gerais in the 18th century.

Keywords: Colonial Architecture; colonial music; ornamentation; Baroque; Rococo;

PANORAMA SOBRE ARQUITETURA, ORNAMENTAÇÃO E MÚSICA EM SABARÁ

O quadro da produção artística do período colonial brasileiro foi profundamente marcado pela descoberta de ouro e, posteriormente, diamantes na região de Minas Gerais, impactando de forma intensa tanto as estruturas sociais e econômicas da metrópole e colônia quanto o seu desenvolvimento artístico. Isso permitiu que o Barroco lusobrasileiro atingisse o seu nível mais elevado², contexto em que Minas Gerais assume papel notável, em especial na produção de cunho religioso. O espaço interior das igrejas concentrava e articulava obras em talha, pintura,

² VASCONCELLOS. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*, 2004, p. 101.

estatuária e música, elementos essenciais para dar dignidade à “casa de Deus” e solenidade ao seu culto, segundo o conceito de “obra de arte total”³.

Nesse contexto, Sabará se coloca como um centro que abriga importantes exemplares de arquitetura e arte religiosa, devido a sua relevância para a região desde o início da história de Minas Gerais. As origens do povoado remontam ao século XVII, onde em 1701 foi instituída uma paróquia⁴. Dez anos depois, Sabará seria elevada à condição de Vila, a terceira de Minas, depois das atuais Ouro Preto e Mariana⁵, tornando-se sede da comarca do Rio das Velhas e mantendo importância regional durante o século XVIII.

A relevância histórica de Sabará nos momentos iniciais do povoamento de Minas Gerais permitiu que nessa cidade se conservassem exemplares da primeira fase do estilo Barroco em Minas Gerais, como a Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a capela de Nossa Senhora da Expectação, também conhecida como “Igrejinha do Ó”, a qual será, mais tarde, abordada em detalhes. Na segunda metade dos setecentos, com o fortalecimento das ordens terceiras e irmandades e a consequente criação de capelas próprias por tais agremiações⁶, a Vila terá importantes exemplares do estilo Rococó, dos quais se destaca a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, que também será abordada posteriormente em maior profundidade.

O panorama musical sabarense no século XVIII seguia as características principais da prática em Minas colonial, marcada pela atuação de três agentes promotores principais, segundo Paulo Castagna⁷: as matrizes (ou, no caso específico de

³ “Obra de arte total” (do alemão “Gesamtkunstwerke”) se refere à característica observada nas igrejas barrocas e rococós em que “arquitetura, pintura, escultura e demais elementos ornamentais constituem uma unidade totalizante, na qual os efeitos de conjunto, têm função primordial” (OLIVEIRA, 2003, p. 83).

⁴ ALVES; OLIVEIRA. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*, 2018, p. 53.

⁵ *Ibidem*, p. 20

⁶ VASCONCELLOS. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*. 2004, p. 129.

⁷ CASTAGNA. *Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP*. 2003, apostila 6 p. 3.

Mariana, a catedral), as câmaras das vilas e as agremiações leigas (irmandades e ordens terceiras), tendo essas últimas papel central na promoção do desenvolvimento musical da região, gerando grande demanda para composições novas e criando ambiente propício para renovação e atualização estilística segundo as tendências europeias, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII⁸. Em Sabará, todos esses agentes estavam presentes, o que formou um ambiente cultural e musical desenvolvido.

AS IGREJAS DE NOSSA SENHORA DA EXPECTAÇÃO E DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO E A SONATA Nº2

A primeira fase das manifestações do Barroco em Minas Gerais reflete a religiosidade contrarreformista, que buscava a reafirmação dos dogmas católicos pela valorização de aspectos teatrais e exploração de contrastes, revelando um estado de espírito marcado por contradições. Como observamos anteriormente, a atual cidade de Sabará preserva um expressivo patrimônio religioso justamente desses três primeiros decênios do setecentos. Exemplo dessa ambiência é a Igreja de Nossa Senhora da Expectação (também conhecida como Igrejinha do Ó) em Sabará, importante exemplar do estilo Nacional Português⁹ na talha dourada de seu único retábulo, com paredes e forros cobertos por pinturas em caixotão que, juntamente com os trabalhos de escultura, constituem um *corpus* ornamental quase inteiramente dedicado à Virgem Maria. Exceções a essa iconografia mariana, porém também características da primeira fase do Barroco no Estado, são as chinesices, pinturas em imitação de laca chinesa, presentes no arco cruzeiro, e as

⁸ *Ibidem*, apostila 6, p. 4

⁹ CAMPOS, A. A. Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais, 2006, p. 40.

referências alusivas ao sacrifício de Cristo no retábulo, com a presença de parreiras (símbolo da morte de Jesus) e aves fênix (representando sua ressurreição).

A presença de todos esses elementos em pintura e talha forma uma ambiência marcada pelo “horror vacui”, horror ao vazio, com o preenchimento completo das superfícies por ornamentação, que teria o objetivo de “manter o espírito em estado de permanente alerta”¹⁰, criando uma atmosfera de mistério e deslumbramento. Isso é corroborado pela ausência de janelas no corpo da igreja, que gera um ambiente de penumbra e favorece os contrastes entre a paleta de cor escurecida das pinturas¹¹ e o douramento dos retábulos, evidenciando o aspecto teatral do Barroco contrarreformista (Figura 01).



Figura 01. Vista da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Sabará. Fonte: Rosada, 2021.

No entanto, a ornamentação da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (iniciada em 1763) introduz naquela vila uma ambiência completamente diferente, característica do estilo que se tornaria difundido na Capitania entre 1760 e 1840, o

¹⁰ ALVES; OLIVEIRA. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*, 2018, p. 62.

¹¹ O uso de cores escuras é típico da primeira fase das pinturas do período colonial mineiro, que tendem para o vermelho, azul, marrom, ocre e preto, segundo Campos (2006, p. 57).

Rococó, que cria um ambiente sacro em que a “comunicação com o divino se faz numa atmosfera de paz”¹⁰.

Para tanto, o peso ornamental criado com o “horror vacui” cede lugar para a alternância de cheios e vazios, característica observada em diversos elementos ornamentais no templo carmelita. Os retábulos, de autoria das oficinas de Aleijadinho e Francisco Vieira Servas¹², se destacam frente às paredes brancas que lhe servem de fundo, do mesmo modo que a ornamentação em talha se destaca, pela policromia ou douramento, dos fundos claros. O caráter arquitetônico ganha ênfase em relação ao escultural, característica do estilo¹³, e observa-se o uso de rocalhas, elementos não-figurativos e destituídos de um significado sacro *a priori*, posto sua origem no campo da decoração ornamental francesa¹⁴, em oposição à densidade simbólica da talha barroca, aqui ilustrada pela talha do retábulo do Ó, da primeira fase.

A mesma valorização dos vazios pode ser observada nos forros pintados pela oficina de Joaquim Gonçalves da Rocha, em que as visões celestiais se destacam, emolduradas por rocalhas, contra um fundo branco, uma simplificação da tipologia de muro-parapeito segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹⁵. A iconografia é característica da Ordem Carmelita, com o recebimento do escapulário a São Simão Stock, pela Virgem Maria, na capela-mor, e a elevação aos céus do profeta Elias em um carro de fogo, na nave central. As paletas de cor usadas, em consonância com a policromia dos retábulos, também realizada por Joaquim

¹² Aleijadinho e sua oficina foram responsáveis pelo retábulo da direita, além das imagens de São Simão Stock e São João da Cruz. À Francisco Vieira Servas e sua oficina coube a realização tanto do retábulo da esquerda quanto o do altar-mor. As atividades dirigidas por Antônio Francisco Lisboa na igreja, entretanto, incluem também alterações na fachada, com adição do frontão e portada em pedra-sabão, do lado de fora, além de balaustradas, atlantes no coro alto e dois púlpitos, ornamentados com cenas bíblicas (ALVES; OLIVEIRA, 2018, p. 145-146).

¹³ CAMPOS. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*, 2006, p. 173.

¹⁴ OLIVEIRA. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*, 2003, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 290.

Gonçalves, são compostas por tons mais claros, com grande presença do branco. Por fim, todos os elementos artísticos descritos recebem iluminação difusa e abundante das janelas abertas nas paredes da capela-mor e nave, o que funciona para realçá-los ainda mais frente aos fundos claros¹⁶. Assim, as características ornamentais do espaço interior do Carmo sabarense (Figura 02) refletem a visão religiosa do Rococó, que busca uma conciliação entre os prazeres do mundo terreno e a virtude religiosa, gerando “uma concepção mais serena e positiva da fé cristã, pouco inclinada aos aspectos trágicos que haviam dominado o barroco religioso”¹⁷.



Figura 02. Vista do interior da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará. Fonte: Rosada, 2021.

Do mesmo modo, um exemplo musical que exprime essa religiosidade positiva, que aceita a busca pelo prazer e felicidade terrena, pode ser observado na partitura da única sonata para instrumento de tecla remanescente no Estado no período colonial, denominada no manuscrito de “Sonata nº2” (o que indicia, ao menos uma

¹⁶ Ibidem, p. 86.

¹⁷ Ibidem, p. 54.

outra obra ainda perdida) ou Sonata "Sabará", dada à cidade em que foi encontrada, no Arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília. Trechos da Sonata foram gravados pelo autor, ao cravo, e disponibilizados em pasta do Google Drive, com acesso pela Figura 03.



Figura 03. QR Code para acesso à pasta do Google Drive (também disponível pelo link: https://drive.google.com/drive/u/3/folders/1W4Qpo-gTiZWe8K0_x7EILVQyjmsjUpcK) onde podem ser ouvidos exemplos musicais da Sonata “Sabará”, tocados ao cravo pelo autor. Estão disponíveis quatro áudios, com descrições de compassos no título. Áudios 1 e 2 são referentes, respectivamente, ao início dos movimentos 1 e 2, e tem função ilustrativa de fornecer panorama geral da obra. Áudio 3 mostra a parte A do Rondó, enquanto que o Áudio 4 apresenta trecho da seção d’’ e última reexposição da parte A, onde está presente a inscrição “Deus é bom...”.

Fonte: produzido pelo autor.

Devido à ausência completa de informações a respeito do compositor, copista ou ano de criação, a obra divide opiniões entre os estudiosos, havendo a defesa da composição como sendo tanto de origem europeia, como Lanzelotte¹⁸, quanto colonial mineira (como Brandão e Magalhães¹⁹), sendo, no primeiro caso, a partitura apenas trazida ou copiada na colônia. Entretanto, o estilo e a estrutura da peça²⁰ possui características que a atrelam ao classicismo e rococó cravístico

¹⁸ *Apud* BORÉM; CASTELO; FRECCIA. *Adaptando a Sonata Sabará do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo*, 2020, p.1.

¹⁹ BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N^o2 “Sabará” Anônimo*, 2013. p. 295.

²⁰ A Sonata “Sabará” se estrutura de acordo com padrões típicos para o gênero no século XVIII, contando com três movimentos, Allegro, Adagio e Rondó, formando a estrutura rápido-lento-rápido.

européu, como apontou Hora²¹, e Brandão e Magalhães²² (2013, p. 283), o que nos permite chegar à datação provável de finais do século XVIII ou início do XIX²³.

Isso indica que a composição da Sonata “Sabará”, ou ao menos sua chegada na capitania de Minas Gerais, é aproximadamente contemporânea às manifestações do rococó religioso na decoração dos templos, que se estabeleceu, como vimos, a partir de 1760 e se prolongou até a década de 1840, tanto na cronologia de talha quanto de pintura ilusionística nos forros.

Desse modo, apesar de a obra musical tratada aqui ser parte de um gênero de natureza secular e não ser parte, *a priori*, do repertório executado no ambiente da igreja, é importante considerar que, na mentalidade setecentista, todas as esferas da vida cotidiana eram imbuídas de religiosidade, o que nos leva à análise de uma menção cristã presente na obra. Trata-se da frase “Deus é bom, Deus é Bom, Deus é que é justo” presente no terceiro e último movimento, o Rondó²⁴ (Figura 04), cuja intencionalidade, inferida pelo posicionamento na partitura, se assemelha à visão de fé característica do Rococó e observada no ambiente interno do Carmo.



Figura 04. Louvor a Deus presente no manuscrito da Sonata “Sabará” (compasso 75 do Rondó).
Fonte: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

²¹ HORA, E. P. *De todos e para todos: considerações sobre a Sonata 2ª*. (Sabará), 2010. p. 4.

²² BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*, 2013. p. 283.

²³ BRANDÃO. *SONATA N° 2 (SONATA SABARÁ)*, s/d.

²⁴ Um Rondó é uma peça musical que se estrutura na alternância entre a seção que abre e fecha a peça e funciona como refrão (denominado “parte A”) e episódios contrastantes, em número mínimo de dois (denominados B, C, etc).

Essa anotação está presente no último episódio²⁵, a parte D na estruturação proposta por Brandão e Magalhães²⁶, que é marcado pela dramaticidade, apresentando contrastes por mudanças súbitas de dinâmica e caráter, com motivos com escritas distintas que vão rapidamente do enérgico (compassos 43 a 45 e 50) ao cantabile (compassos 47 a 49 e 51 a 53) até chegar na seção final desse episódio, no compasso 54²⁷. Denominada d''', ela apresenta escrita livre, à maneira de fantasia, com diversas escalas, arpejos e um trillo longo com a mão esquerda, numa escrita similar às cadências virtuosísticas de concerto típicas do classicismo²¹. Todas essas características demonstram o clímax dramático representado por essa seção do Rondó, antes de retomar o refrão e finalizar a Sonata (Figura 05). E é exatamente no último compasso, que prepara a retomada para a parte A, que a inscrição em louvor Divino se posiciona, o que foi atribuído por Hora²¹ como “uma alusão ‘por se haver vencido uma tarefa’ e dar ‘graças a Deus’ pelos vários desafios técnicos suplantados”.

²⁵ A análise da Sonata “Sabará” aqui apresentada terá como enfoque apenas o último episódio, por nela se encontrar a anotação “Deus é bom...” e pelo fato de o estudo completo da estrutura do Rondó, bem como dos movimentos precedentes, já ter sido realizado por Brandão e Magalhães (2013) em texto que serviu de base para o presente estudo.

²⁶ BRANDÃO; MAGALHÃES. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*, 2013. p. 290.

²⁷ Numeração de compassos segundo: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.



Figura 05. Oitava e última página do manuscrito da Sonata “Sabará”, apresentando trecho da seção d’” (a partir do compasso 65) e reexposição da parte A. Fonte: *Sonata N°2*. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

A posição em que a anotação se insere, portanto, a circunscreve dentro da visão de fé do copista ou intérprete que a escreveu, tendo conexão com o conteúdo musical apresentado naquele trecho, algo incomum se compararmos com situações similares de agradecimento a Deus em partituras setecentistas²⁸. Nesse sentido, o louvor ao fim da seção de clímax virtuosístico aponta para a sensibilidade de seu redator em invocar a figura Divina para agradecer pela possibilidade de execução da obra, conseguida, sim, ao se transpassar as dificuldades técnicas, como defende Hora no trecho citado, mas podendo revelar mais do que isso: uma visão mais positiva do Onipotente ao permitir, por meio do estudo e esforço (e por isso invocada sua *justiça*), o deleite pelo próprio fazer musical que atinge seu ápice,

²⁸ A presença de agradecimentos a Deus ao início ou fim de partituras foi uma prática observada nos setecentos europeu tanto no contexto católico como protestante. Entretanto, muitas dessas situações refletem gestos mais gerais de fé, colocados ao início ou fim da obra e apresentando locuções latinas tradicionais e comuns à prática religiosa do compositor, como “Soli Deo Gloria”, no caso de J. S. Bach (1685-1750), e “In nomine Domini” ou “Laus Deo” no caso de F. J. Haydn (1732-1809).

como revela a análise da estrutura da seção, nessa passagem (justificando a *bondade* duplamente afirmada). Desse modo, o prazer artístico foi tamanho que levou à inspiração religiosa, sensibilizando o músico²⁹ a anotar aquelas palavras que, pela posição específica e ocorrência inusual no contexto de música secular, especialmente para teclado, nos leva a tomar uma posição igualmente sensível e subjetiva para compreendê-la.

Essa fé observa, nos prazeres da arte na Terra, a graça do Altíssimo no céu, tratando a música como deleite e, assim, uma prova viva da presença Divina, e não um meio para a adoração e glorificação apenas. Assim, ocorre uma espécie de atenuação da separação promovida no Barroco entre o temporal e o espiritual. Isso, na arquitetura, se manifesta na transição do tenebrismo para a luminosidade, do ornato carregado de simbolismos cristológicos (fênix e cachos de uva) para o “motivo desinteressado”³⁰ da rocalha, ou seja, do estilo Barroco do “Ó” ao Rococó do Carmo sabarense, criando uma ambiência em que se mostra possível o cultivo de uma fé que se permite fruir o Divino no terreno.

Recebido em: 29/05/23 – Aceito em 01/07/23

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Célio Macedo; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Sabará e Caeté*. Coleção Roteiros do Patrimônio, vol. 13. Brasília, DF : IPHAN, 2018.

²⁹ Nesse momento, é importante salientar que as discussões sobre a origem da composição e do manuscrito da Sonata não comprometem a relação da anotação “Deus é bom...” à fé otimista que se desenvolve no Século das Luzes, considerando que a datação da partitura a coloca como contemporânea a manifestações do Rococó mineiro, independente da origem portuguesa ou brasileira do redator da invocação divina ao final do Rondó.

³⁰ CAMPOS. *Arte Sacra no Brasil Colonial*, 2011, p. 48.

BORÉM, Fausto. CASTELO; David. FRECCIA; Gustavo W. *Adaptando a Sonata Sabará do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo*. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2020. Disponível em <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/100/6>>, Acesso em: 13 fev. 2023.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MAGALHÃES, Antonio Carlos de. *Sonata N°2 “Sabará” Anônimo*. Revista Barroco nº 20. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2013.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. *SONATA N° 2 (SONATA SABARÁ)*, s/d. Disponível em: < <http://www.editorapontes.com.br/tmb/Artigos/sonata.htm> > . Acesso em: 20 jun. 2022.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte. Coleção História e Arte. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CASTAGNA, Paulo. *Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP*. São Paulo, 2003.

HORA, Edmundo Pacheco. *De todos e para todos: considerações sobre a Sonata 2ª. (Sabará)*. I SIMPÓSIO INTERNACIONAL PERFORMA CLAVIS 2010, São Paulo, 8-10 set. 2010.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SONATA N°2. Para teclados históricos. Encontrada em Sabará: s/d. 1 partitura.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura, Arte e Cidade - Textos Reunidos*. Celina Borges Lemos (Org). Belo Horizonte: BDMG CULTURAL, 2004.