

Edésio de Lara Melo

**Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de
São João del-Rei/MG
(1870-1965)**

**Belo Horizonte
2013**

Edésio de Lara Melo

**Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de
São João del-Rei/MG
(1870-1965)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura
Orientadora: Adalgisa Arantes Campos

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 29 de julho de 2013

907.2	Melo, Edésio de Lara
M528m	Marchas fúnebres [manuscrito] : tradição musical na microrregião de São João del-Rei / Edésio de Lara Melo. - 2013.
2013	327 f. : il. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos.
	Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	1.História – Teses.2.Música fúnebre - Teses. 2.Bandas (Música) - Teses. 3.Enterros - Teses. 4.Semana Santa - Teses. 5. São João del-Rei (MG) – História – Teses. I. Campos, Adalgisa Arantes. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

POSGRADUAÇÃO
historiaumg

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Edésio de Lara Melo**, intitulada: **Marchas fúnebres: tradição musical na Semana Santa da microrregião de São João del-Rei/MG (1870-1965)** no dia 29 de julho de 2013 e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dra. **Adalgisa Arantes Campos** - Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Antônio Carlos Guimarães** -
Universidade Federal de São João Del Rei

Prof. Dr. **César Maia Buscacio**
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dra. **Ana Cláudia Assis**
Universidade Federal de Minas Gerais

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

*Em memória de meu avô Joaquim Pinto Lara e de todos os mestres de banda
e compositores de marchas fúnebres listados nesta tese e já falecidos.*

Agradecimentos

Reconhecer e agradecer são atitudes que devem fazer parte do nosso cotidiano segundo o arcebispo de Maringá/PR, Dom Anuar Battisti, um dos articulistas da CNBB. Disse o religioso que, ao fazermos esse exercício, percebemos “como é bom ter uma história, ter pessoas que nos ajudaram anteriormente. Pessoas que prepararam o nosso caminho. O que temos hoje é fruto do que alguém plantou lá no passado”. O trabalho que ora apresento é o resultado de contribuições recebidas ao longo de anos. Portanto, não é somente meu, mas de um grupo de pessoas que participaram acolhendo-me em suas casas, locais de trabalho ou salas de ensaio para oferecer sua ajuda preciosa.

Ao concluir esta tese, retenho na memória as contribuições que me chegaram de muitas pessoas. Os primeiros agradecimentos vão para minha esposa Kátia Valéria Gomes e os filhos queridos, Gabriela, João Pedro e Davi, que, pacientemente, mantiveram-se firmes comigo ao longo do tempo em que me dediquei ao programa de Pós-Graduação na UFMG.

Agradeço à professora Adalgisa Arantes Campos pela orientação e cessão de material.

Agradeço à Kátia Valéria Gomes, Francisco Eduardo Pinto e Paulo Sérgio Malheiros dos Santos pelos conselhos recebidos à época da qualificação.

Agradeço especialmente aos maestros das bandas de música cujos nomes aparecem também no quadro geral das marchas fúnebres, colocado como anexo: Adhemar de Campos Neto, Aílton Deiviston da Fonseca Almeida, Antenor Noé de Souza, Edmilton Eurico Ribeiro, Fábio Santos da Silva, Gleidson Jordan, Hubiracy Laudelino da Costa, Jaime Luiz de Mendonça, José Antônio da Costa, João Tomás Silvério, José Geraldo de Melo, José Tarcísio, Márcio dos Reis, Sebastião Zeferino, Tadeu Nicolau Rodrigues, Teófilo Helvécio Rodrigues e Wellington Maia Bernardes.

Aos maestros Teófilo Helvécio Rodrigues e Tadeu Nicolau Rodrigues, irmãos e regentes da Banda Theodoro de Faria, pelos conselhos, advertências e cessão de material ao longo da pesquisa.

Agradeço também ao Aluízio José Viegas e o Adhemar de Campos Filho com suas entrevistas, indicação de leituras e informações sobre compositores e suas obras.

Agradeço ao Carlos Roberto Umbelino, Deolinda Alice Santos, Eduardo Lara Coelho, Guilherme Paoliello, Leonardo Ferraz, Maximiliano de Resende Lara, Michele Pandora e Olinto Rodrigues dos Santos Filho pelo empréstimo de material, informações e indicações de leituras.

Agradeço a colaboração que recebi de João Tomás Silvério, Márcio dos Reis, Domingos Silvério, Juanito André Sacramento (Cabo Sacramento), Antonio Vicente de Souza (Aleluia), Élgio Fernando Ananias de Souza Santos, José Tarcísio (Tinoca), Aloísio de Assis, Afonso Maria de Ligório Bernardes (Afonso Mariafra), Monsenhor José Hugo de Resende Maia, Padre Javé Domingos da Silva, José Custódio (Bem), José Araceli Alves, Aureliano Rezende, Antônio Gaio Sobrinho, Silvério Parada, Tássio Resende e Lidiane da Silva Moreira Leite.

Agradeço aos colegas da UFOP e da UEMG.

Agradeço aos colegas da Pós-graduação Domingos Sávio Lins Brandão e Luiz Ozanan,

Aos professores Ana Cláudia Assis, Antônio Carlos Guimarães, César Maia Buscacio e José Newton Coelho Meneses que contribuíram com sua leitura atenciosa e sugestões na defesa.

Agradeço a atenção que recebi da Norma, Edilene e Denise na Secretaria da Pós-Graduação.

Sou grato, também, aos professores que me receberam em suas disciplinas: Adalgisa Arantes Campos, Luiz Carlos Villalta, José Carlos Reis, José Newton Coelho de Meneses, Irene Nogueira de Rezende, Márcia Amantino e Rafael López Gusmán.

Agradeço à FAPEMIG e à UFOP pela ajuda financeira.

RESUMO

Esta tese enfoca a marcha fúnebre, música de banda própria para acompanhamento de enterros e procissões nas localidades da microrregião de São João del-Rei/MG (Brasil), entre meados dos séculos XIX e XX. Diante das poucas informações disponíveis sobre a consolidação desse subgênero de marcha, ocorrido durante o período Barroco na Europa, vi-me impelido a recuar bastante no tempo e a descrever tal processo iniciado com as antigas lamentações fúnebres que se faziam em memória de mortos ilustres. A música chegou ao Brasil depois de 1808 trazida por pianistas e bandas de música militares europeus que vieram a serviço da corte portuguesa. Na microrregião de São João del-Rei, que engloba 15 municípios e assentada na religiosidade do povo, a marcha fúnebre começou a ser ouvida em enterros e Semana Santa após a fundação das primeiras bandas de música civis, o que ocorreu ao longo da segunda metade do século XIX. A necessidade de formar repertório das corporações musicais permitiu o aparecimento de compositores locais – muitos deles de dentro das próprias bandas de música – que, mediante os exemplos musicais que lhes chegaram do exterior, se empenharam em criar novas partituras que ainda se usam no cerimonial fúnebre da citada região, com especial destaque para a Semana Santa. Finalmente, destaco como o repertório formado por 196 marchas fúnebres e guardado nos arquivos de 18 bandas de música tem sido usado e procuro demonstrar como costumes, religiosidade e redes de sociabilidades as fixaram e consagraram na tradição musical desses lugares.

Palavras-chave: Marcha fúnebre. Banda de música. Enterros. Semana Santa. Microrregião de São João del-Rei.

RÉSUMÉ

Cette thèse se concentre sur la marche funèbre, musique de fanfare appropriée pour accompagner les funérailles et les processions dans les localités de la microrégion de São João del-Rei/MG (Brésil), à partir de la moitié du XIXe siècle. Étant donné le peu d'informations disponibles sur la consolidation de ce sous-genre de marche qui a eu lieu au cours de la période baroque en Europe, j'ai dû reculer dans le temps pour décrire ce processus qui a commencé avec les anciennes lamentations funéraires faites à la mémoire des morts illustres. Cette musique est arrivée au Brésil à partir de 1808 portée par des pianistes et des fanfares militaires européens qui sont venus au service de la cour portugaise. Dans la microrégion de São João del-Rei, qui englobe 15 municipalités, la marche funèbre, assise dans la religiosité des gens, a commencé à se faire entendre lors des funérailles et dans la Semaine Sainte, après la création des premières fanfares civiles le long de la seconde moitié du XIXe siècle. La nécessité de former répertoire des sociétés de musique a permis l'émergence de compositeurs locaux – beaucoup d'entre eux au sein de leurs propres fanfares – qui, par les exemples musicaux qui leur venaient de l'étranger, sont engagés dans la création de nouvelles partitions que l'on utilise encore dans les cérémonies funèbres de cette région, avec un accent particulier sur la Semaine Sainte. Finalement, je signale la manière dont on utilise le répertoire composé de 196 marches funèbres, conservées dans les archives de 18 fanfares, et je cherche à montrer comment les coutumes, la religiosité et les réseaux de sociabilité les ont fixées et consacrées dans la tradition musicale de ces lieux.

Mots-clés: Marche funèbre. Fanfare. Funérailles. Semaine Sainte. Microrégion de São João del-Rei.

LISTA DE FIGURAS, FOTOS, MAPAS, PARTITURAS E QUADROS

Figura	Descrição	Página
1	Cortejo fúnebre grego	47
2	Jean-Baptiste Lully	63
3	Henry Purcel	65
4	Beethoven (1819)	104
5	Frédéric Chopin (1838)	108
6	Seis primeiros compassos da melodia da Marcha Fúnebre de Chopin	111
7	Busto de Chiquinha Gonzaga	126
8	Desenho de uma vista parcial de São João del-Rei feito por Johann Moritz Rugendas em 9/6/1824	138
9	<i>Marce Funebri</i> (marchas fúnebres)	180
10	Página de apresentação da Marcha fúnebre <i>Eterna Dôr</i> , de Murgo Cherubino Salvatore	182
11	Anotações do maestro Joaquim Pinto Lara	202
12	Busto de João Francisco da Matta	208
13	Programa da Semana Santa de S. José de Tiradentes	247

Foto	Descrição	Página
1	Banda de escravos de Luiz de Almeida	90
2	Homens negros, vestindo calça e paletó, pés descalços transportando piano de cauda no Rio de Janeiro no século XIX	92
3	Sigismund Von Neukomm	94
4	Fachada do Cemitério da Ordem Terceira do Carmo de São João del-Rei	99
5	Ernesto Nazareth	127
6	Detalhes da antiga Capela de Nossa Senhora do Pilar	136
7	Detalhes da antiga Capela de Nossa Senhora do Pilar	136
8	Banda do 11º Batalhão de Infantaria e Montanha	153
9	Banda Theodoro de Faria	153
10	Lira Ceciliana de Prados	154
11	Martiniano Ribeiro Bastos	156
12	Banda Santa Cecília de Resende Costa	158
13	Arquivo da Corporação Musical São Sebastião	165
14	Lira Nossa Senhora das Dores	186
15	Luiz Coutinho	188
16	José Lino de Oliveira França e a Banda do 11º BIMth	199
17	Bandas Ramalho e Theodoro de Faria em piquenique	202
18	Antônio de Pádua Falcão	203
19	João Francisco da Matta	208
20	Mileto José Ambrósio	210
21	Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição	211

22	Benigno Parreira	212
23	Cid Silva	212
24	João Evangelista Bernardes (João Mariafra)	214
25	José Estevão da Costa	215
26	Placa da Rua Baptista Lopes	216
27	Placa da Rua João da Matta	216
28	Placa da Rua Joaquim Pinto Lara	216
29	Placa da Rua Ribeiro Bastos	216
30	Enterro de Joaquim Pinto Lara	229
31	Banda Santa Cecília de Resende Costa no enterro de Joaquim Pinto Lara	229
32	Imagens de Nossa Senhora das Dores e Nosso Senhor dos Passos	243

Mapa	Descrição	Página
1	Minas Gerais e o Campo das Vertentes	133
2	Campo das Vertentes e suas mesorregiões	133
3	Microrregião de São João del-Rei	134

Partitura	Descrição	Página
1	Primeiros compassos da Marcha Fúnebre da 3ª Sinfonia de Beethoven	105
2	Marcha Fúnebre de José Esteves (José Estevão da Costa)	162
3	Parte do 2º bombardino da Marcha Fúnebre nº 12, em Lá bemol maior, de Joaquim Pinto Lara	168
4	Marcha “Campo do Repouso” partiturizada e pertencente à Lira Ceciliana de Sabará (1ª página)	174
5	Marcha “Campo do Repouso” partiturizada e pertencente à Lira Ceciliana de Sabará (2ª página)	175
6	Cópia da parte cavada do <i>trompette</i> da marcha fúnebre Campo do Repouso (1883)	176
7	Parte de 1ª clarineta em Sib de <i>Le Champs du Repos</i> , de Michel Bléger, pertencente ao arquivo da Banda Santa Cecília de São João del-Rei	177
8	<i>Um Dernier Hommage</i> , de E. Marie	178
9	Parte do trompete (trompa) da marcha fúnebre <i>Luge qui legis</i>	179
10	Marcha Fúnebre “Eterna Dôr”, partiturizada	183
11	Cópia da parte de requinta encontrada na Lira Ceciliana de Prados da marcha Teófilo	185
12	Marcha fúnebre <i>Corrêa Lima</i>	189
13	Parte de Piston da Marcha Fúnebre Saudades e Recordações, de	205

	João Bernardes	
14	Manuscrito de parte musical de marchas fúnebres de João Francisco da Matta e E. Marie	209
15	Parte do I <i>Clarinetto</i> da Marcha da Paixão feita por José Lino de Oliveira França	249
16	Parte do Oficleide em Lá da Marcha dos Passos	250
17	Parte da Clarineta da marcha fúnebre <i>Soledade</i>	251
18	Parte do 1º Piston Sib da Marcha Fúnebre Saudades, de Benigno Parreira	253
19	Marcha Fúnebre “Dores”, de Antônio Américo da Costa	254

Quadro	Descrição	Página
1	Exemplos de conhecidas <i>lamentações, planctus, deplorações, meditações</i>	56
2	Bandas em Portugal e no Brasil no início do século XIX	79
3	Cidades da Microrregião de São João del-Rei	142
4	As 15 bandas de música criadas até o ano de 1965	152
5	As três bandas de música criadas após o ano de 1965	152
6	Modelo composicional da <i>Marcha da Paixão</i> de Ireno Baptista Lopes (a) e <i>Campo do Repouso</i> de Michel Bléger (b).	220
7	Modelo da Marcha <i>Soledade</i> de Antônio de Pádua Alves Falcão (a) e <i>Dores</i> de Antônio Américo da Costa.	220
8	Marchas tocadas por cinco ou mais bandas de música	221
9	Formas de compassos mais usadas, considerando as 353 marchas	222
10	Formas de compassos mais usadas, considerando as 216 marchas	222
11	Tonalidades do total das 353 marchas fúnebres que as bandas possuem	223
12	Tonalidades maiores e menores do total das 216 marchas fúnebres que as bandas de música vêm usando	223
13	Detalhamento das tonalidades do total das marchas fúnebres que as bandas de música vêm usando	224
14	Instrumentos solistas do quadro das 353 marchas	226
15	Instrumentos solistas, subtraídos do quadro das 216 marchas que as bandas têm tocado regularmente	226
16	Calendário das procissões	245

SUMÁRIO

Introdução	16
Objetivos	21
O homem, a morte e a música fúnebre no ocidente cristão	24
CAPÍTULO 1 - PRIMÓRDIOS DA MARCHA FÚNEBRE.....	27
1.1 Antecedentes da marcha fúnebre	27
1.2 A marcha fúnebre no contexto do século XIX	28
1.3 A consolidação do gênero na Europa no final do século XVII	34
1.4 Os caminhos da marcha e a contribuição da <i>Nouvelle Histoire</i>	37
1.5 Retrospectiva histórica	44
1.6 A morte e os mortos como tema	46
1.7 Dramas litúrgicos, “tropos de introdução”	47
1.8 Advento da música fúnebre instrumental	50
1.9 Lamentar a morte com música	53
1.10 A lírica trovadoresca e os lamentos	54
1.11 <i>Tombeau</i> : literatura para instrumentos musicais de cordas e teclas	58
1.12 O Barroco e a marcha fúnebre: os exemplos de Lully e Purcell	62
CAPÍTULO 2 - AS BANDAS DE MÚSICA, O PIANO E A ENTRADA DA MARCHA FÚNEBRE NO BRASIL.....	68
2.1 A chegada da D. João VI e a música	68
2.2 A contratação de músicos europeus: para a casa da ópera e para as bandas de música	70
2.3 Bando e banda de música – conceito e origens no Brasil	73

2.4 Banda de música militar	76
2.5 Chegada de D. Leopoldina e dos músicos de banda	81
2.6 A inclusão da marcha nos enterros e nas procissões: os relatos de Seidler e Debret	85
2.7 Bandas civis de barbeiros e escravos músicos	88
2.8 O piano no Brasil e a marcha fúnebre	91
2.9 A marcha fúnebre e a nova mentalidade funerária no Brasil	95
2.10 Beethoven e Chopin: repertório de referência para outros compositores	101
2.10.1 Ludwig van Beethoven (1770-1827)	103
2.10.2 Frédéric François Chopin (1810-1849)	107
2.11 A influente <i>Marche fúnebre</i> de Chopin no Brasil	111
2.12 Constantes toques da marcha chopiniana	114
2.13 Música fúnebre durante a <i>belle époque brasileira</i> : sepultamentos solenes de personalidades nacionais	119
2.14 O piano e a marcha fúnebre na <i>Belle Époque</i>	125
CAPÍTULO 3 - O CAMPO DAS VERTENTES E A MICRORREGIÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI	
3.1 O Campo das Vertentes	132
3.2 Aspectos gerais de São João del-Rei e arredores no século XIX	138
3.3 Os primeiros sinais da organização musical nas Minas Gerais	143
3.4 Imigração e práticas musicais da microrregião de São João del-Rei	147
3.5 As primeiras bandas de música da microrregião de São João	149
3.6 Compositores da microrregião de São João del-Rei	160

3.7 Lacunas nos acervos de obras	170
3.8 As marchas estrangeiras no repertório dos mineiros	173
3.9 Compositores de outras localidades e a circulação de partituras	184
3.10 Os compositores e mestres de banda da microrregião de São João del-Rei	193
3.11 Distinções concedidas aos maestros	213
3.12 Marcha fúnebre: breve consideração sobre a estrutura composicional	217
CAPÍTULO 4 - A MARCHA E O CERIMONIAL FÚNEBRE.....	227
4.1 Marcha fúnebre e os enterros	227
4.2 Marcha fúnebre e a Semana Santa	231
4.3 Homenagens a Nossa Senhora	252
4.4 Outros usos para a marcha fúnebre (anúncios fúnebres, protestos, derrotas e sátiras)	258
Considerações finais.....	262
Referências.....	265
ANEXOS.....	284
1- Quadro demonstrativo de compositores e marchas fúnebres	284
2- Quadro demonstrativo do número de marchas fúnebres e tonalidades	288
3- Quadro das 353 marchas fúnebres da Microrregião de São João del-Rei	290

INTRODUÇÃO

Nesta tese, ampliarei a pesquisa sobre a marcha fúnebre,¹ um dos temas recorrentes em minha dissertação de mestrado *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região do Campo das Vertentes/MG* (2001).² Trata-se de música instrumental executada por piano, orquestra sinfônica ou banda de música militar³ ou civil. Essa música é apreciada com mais frequência em países que professam a fé católica na Europa Ocidental e nas Américas Central e do Sul, muito em função da maneira como as pessoas organizam os enterros (de seus mortos) e celebram a Paixão de Cristo. Ao longo desta tese, mostrarei como a marcha fúnebre – que nasceu na Europa católica – chegou às Américas três séculos depois da Era dos Descobrimentos.

Apesar de ter-se firmado como gênero musical na Europa, desde fins do século XVII, somente depois da chegada ao Brasil de D. João VI, dos demais membros da corte portuguesa e dos seus músicos, em 1808, é que foram criadas as condições ideais para sua difusão na colônia lusitana com a modernização e importação de instrumentos musicais de época (piano, p. ex.), a ampliação do número de bandas de música, vinda de instrumentistas e compositores gabaritados, a realização de funerais⁴ pomposos e as suntuosas procissões⁵ alusivas à Paixão

¹ Marcha solene, de caráter fúnebre. A “marcha fúnebre” é o antônimo da “marcha festiva” que, por vezes, escutamos em festas cívico-sociais, desfiles militares, eventos desportivos, políticos e religiosos ou quaisquer divertimentos públicos. Quando tocada por bandas de música, serve para o acompanhamento de enterros e procissões da Semana Santa. Desde a chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil (1549), tem-se notícia da realização da Semana Santa na Colônia, acompanhada de música, mas sem a marcha fúnebre, pois o gênero ainda não existia.

² MELO, Edésio de Lara. *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região do Campo das Vertentes/MG*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música)-Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

³ Expressão cunhada durante o século XVIII para designar uma banda de regimento, formada por instrumentos de sopro (madeira e metais) e percussão. Aplica-se também a qualquer conjunto que execute música militar, incluindo sinais e chamadas militares. Cf. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. (Ed.). LATHAM, Alison (Ed.-As.). Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 72.

⁴ Funeral – exéquias. ZINZIG, Pedro. *Dicionário Musical*. São Paulo: Kosmos. 2. ed. 1976, p. 270. Adjetivo: fúnebre. Concernente a exéquias. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*. Coimbra: 1712-1728, v. 4, p. 235. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 22 nov. 2011. Funeral diferencia-se de enterro, que significa o cortejo realizado com o corpo do defunto entre casa, hospital e/ou igreja, quando for o caso, e cemitério.

⁵ Procissão, do latim *processione*, que significa “marcha para frente”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1396. Cortejo, incluindo o celebrante, as irmandades, confrarias e ordens terceiras e o povo, conduzindo a imagem do santo do dia. As procissões podem ter crianças vestidas de “anjos” e de “virgens”, e a do Enterro (da imagem do Senhor morto) costuma ter grande quantidade de figurantes, representando personagens bíblicos. Para algumas procissões (da Festa de Passos, do Enterro, da Ressurreição, da Boa Morte, da Assunção e outras), foram compostas músicas especiais, motetos escritos para coro à capela ou seguidos de instrumentos (sopros e baixo) ou marchas, por exemplo. Nas procissões, alternam-se o canto dos motetos e as marchas (algumas vezes,

de Cristo. Desde princípios do período imperial, pianistas e bandas de música incorporaram a marcha fúnebre e apresentaram-na em eventos e espaços adequados. Em pouco tempo, com o acentuado espírito religioso do povo e as cerimônias que realizavam, o gênero foi sendo apreendido pelos compositores da terra que se dedicaram então à criação de novas músicas com o objetivo de atender às demandas do momento. Isso aconteceu a partir da segunda metade do século XIX.

A marcha fúnebre é uma música lenta, de andamento arrastado, textura homofônica,⁶ sonoridade densa e grave, por isso considerada adequada ao cerimonial fúnebre. No dizer de Stanley Sadie, “uma marcha lenta, cerimonial. As marchas foram usadas com frequência dentro de obras maiores, por seu significado específico ou sugestividade emocional”.⁷ Autran Dourado classifica-a como “marcha em andamento arrastado, própria de desfiles ou cerimônias fúnebres solenes”.⁸

Nos dicionários, não faltam referências às marchas fúnebres escritas para dois oratórios do compositor Georg Friedrich Händel: Saul (“Marcha dos Mortos” do Ato III, de 1739) e Sansão (Ato III, de 1743)⁹ e a da Sonata para piano em Si bemol menor Op. 35 (1837-1839), de Frédéric François Chopin.¹⁰

Há outros bons exemplos na historiografia musical de tradição europeia compostos por renomados músicos daquele continente; por exemplo: a Marcha Fúnebre *Sulla mort d'um eroe* da Sonata Op. 12, nº 26, e o movimento lento, em Dó menor, da sua Sinfonia nº 3

específicas para a solenidade, como a “Marcha dos Passos” ou a da “Procissão do Enterro”) tocadas pela banda de música. Cf. NEVES, José Maria. *Música sacra mineira*: catálogo de obras. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 96.

⁶ Referente à música em que as partes não têm independência melódica nem rítmica. As músicas de hinos são usualmente homofônicas. Cf. ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*. Tradução Álvaro Cabral. Editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 174.

⁷ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. (Ed.). LATHAM, Alison (Ed.-As.). Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 574-575.

⁸ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 194.

⁹ Compositor alemão (1685-1759) que se beneficiou das estreitas relações entre as cortes alemã e inglesa para ser recebido por Jorge I da Grã-Bretanha e da Irlanda, a fim de se estabelecer definitivamente em Londres a partir de 1712 e adotar o nome anglicizado de George Frideric Haendel. Cf. NEUNZIG, Hans A. *Uma nova música europeia*. Tradução Herbert Minnemann. Boon: Inter Naciones, 1985, p. 44-45.

¹⁰ ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*, p. 227. Fryderyk Franciszek Chopin, compositor e pianista polonês. Deixou a Polônia para concertos em países da Europa Ocidental no ano de 1830, época em que os polacos reagiram contra a dominação russa, o que o motivou a não retornar à sua cidade natal. Ele se fixou definitivamente em Paris e, a partir de setembro de 1831, adotou o nome de Frédéric François Chopin, para nunca mais retornar à sua pátria. Cf. WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*. Prefácio de Artur Rubinstein. 2. ed. Lisboa: Editorial Aster, 1976, p. 131-132. (Grandes biografias).

(*Heróica*, 1803), ambas de Ludwig van Beethoven;¹¹ a Marcha Fúnebre de Siegfried incursa na ópera *Götterdämmerung* – O Crepúsculo dos Deuses (1874), de Richard Wagner; e a Sinfonia nº 1 (1888), de Gustav Mahler, “que inclui uma paródia de marcha fúnebre baseada em *Frère Jacques*”,¹² canção folclórica francesa muito apreciada tanto naquele país quanto fora dele. Todas elas músicas de concerto, sendo raros os momentos da sua audição em eventos fúnebres, exceção que se aplica àquelas que ganharam versões para banda de música, como aconteceu com as de Beethoven e de Chopin.

De maneira geral, não há como deixar despercebidas as referências que fazem os historiadores da música e dicionaristas das marchas de Beethoven e de outros compositores, imersas no contexto geral da época das Guerras Napoleônicas, escritas na primeira metade do século XIX. No entanto, dicionários e livros de história da música espelham parte de um repertório vasto e eclético em que as marchas foram incluídas pelos compositores em obras maiores como óperas, sonatas ou sinfonias. Não é incorreto dizer que a criação de marchas fúnebres como peças isoladas foi característica marcante do repertório pianístico e de banda de música, fato que permitiu sua difusão nas localidades mais afastadas dos grandes centros, onde a popularização do instrumento e do conjunto foi fato marcante.

“As marchas vinculam-se primariamente ao acompanhamento de cortejos, militares ou de outra sorte”. Já no século XVII, na Europa, elas surgiram “em algumas obras teatrais onde o caráter marcial geralmente acompanha a entrada de personagens e seus séquitos”.¹³ As características de expressão se distinguem de uma marcha para outra segundo o fim a que se destinam.¹⁴ Daí, emergem denominações do tipo: solene, nupcial, militar, carnavalesca, grave, fúnebre etc.

¹¹ Sua *Funeral March* (*trauermarch*), escrita originalmente para piano, recebeu transcrições para banda de música e pode ser encontrada em repertórios desses conjuntos em Minas Gerais.

¹² A canção, originalmente em tonalidade maior, é utilizada por Mahler na versão em tonalidade menor.

¹³ BUDASZ, Rogério. A música. In: SANTOS, Antônio Vieira dos. *Cifras de música para saltério: estudo e transcrições musicais*. Rogério Budasz. Ed. fac-similar. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002, p. 20.

¹⁴ *March* é antepositivo do verbo *marcher* (França) e surgiu no século XII. Significou, desde o século XV, pisar, percorrer a pé. *Marche*, derivação regressiva, no século XV, passou a designar, além de ato ou efeito de marchar, peça musical (*mikôn*), deixar a marca de um passo. O verbo francês é a fonte do português e do espanhol *marchar* (c. 1550), do italiano *marciare* e do inglês *to march* (século XVI). É música composta para marcar os movimentos de tropas militares em compasso binário ou quaternário. Serve como acompanhamento para desfiles militares, procissões, casamentos (marcha nupcial) e enterros (marcha fúnebre). É gênero popular de música para dança caracteristicamente alegre como as carnavalescas. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1850. Do francês *marche*. Ou efeito de marchar, cortejo, modo de andar, passo cadenciado de indivíduo ou tropa, segundo FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1090. Marcha, no Dicionário Musical do Frei Pedro Zinzig, da Livraria Kosmos Editora. 2. ed. 1976: “[...] é uma peça musical para regular o passo de uma multidão de

No Brasil, desde que surgiu, a marcha esteve vinculada a contextos militares para logo após se estender aos cordões e ranchos carnavalescos.¹⁵ Quanto ao seu caráter fúnebre, é conhecida como *marcia fúnebre* na Itália, *marche funèbre* na França, *funeral march* na Inglaterra, *marcha funebre* nos países de língua espanhola e, finalmente, como *totenmarsch* ou *trauermusik* na Alemanha e demais povos da língua germânica.

Por longo tempo, relatei a marcha fúnebre com a Semana Santa. Não havia percebido – antes de iniciar a pesquisa no doutorado – o quanto ela se imbrica com nossos costumes funerários. Desde que principiei no estudo da música tocando requinta (clarineta em mib) na Banda de Música Santa Cecília de Resende Costa/MG, por volta de 1968, era a Semana Santa e não os enterros que mais atraíam minha atenção e despertavam o gosto pela música e pela marcha fúnebre. Achava que as marchas fúnebres tinham sido escritas para serem tocadas na Semana Santa, para a qual nos preparávamos com entusiasmo e afinco durante o período quaresmal. No entanto, ao longo da minha vivência musical, fui percebendo que, para além da Semana Santa, era em memória de pessoas mortas que os compositores dedicavam parte considerável de suas marchas fúnebres. Surgiram os porquês, quem, onde, quando e como esse gênero se incorporou aos nossos costumes, às nossas tradições de tornar, com músicas próprias (parte considerável delas compostas pelos músicos do lugar), mais comoventes às celebrações. Intuí que iria lançar mão das imagens e das lembranças que me ficaram daquela época para elaborar esta tese e que ainda me aparecem claras na memória. Os primeiros testemunhos sobre fatos ocorridos no passado seriam, portanto, dados por mim mesmo. De acordo com Maurice Halbwachs:

Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras. Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios.¹⁶

Mas voltemos ao conceito de “marcha fúnebre”, para a origem filológica das palavras que o compõe. Começamos separando *marcha* (*marcha ou caminho do exército – deverbal do verbo*

homens que caminham ou correm”. “Música destinada a marchar ou acentuar o ritmo de grupos humanos em movimento” (p. 357). Cf. BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Edições Cosmos, 1965. Marcha, segundo Joaquín Zamacois, “no es una danza, aunque, para el efecto, puede ser considerada dentro de las danzas andadas, puesto que su fin es regular el paso de una gran cantidad de personas”. Cf. ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 4. ed. Barcelona: Labor, 1979, p. 225.

¹⁵ BUDASZ, Rogério. A música. In: SANTOS, Antônio Vieira dos. *Cifras de música para saltério*, p. 20.

¹⁶ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990, p. 25.

marchar) do adjetivo *fúnebre*¹⁷ (*cousa de exéquias, funeraes*) segundo Bluteau.¹⁸ O verbete *marche*, no dicionário de Hugo Riemann, faz referência à “*musique dont le but est de régler l’allure d’une grande quantité d’hommes en marche*”.¹⁹ Primeiro, “marcha fúnebre” significou uma caminhada ou cortejo fúnebre. Depois, tornou-se gênero musical (ou subgênero), copiando hábito antigo, das deplorações e lamentações (vocais) do início da era cristã, para prover, com música adequada, os funerais solenes de grandes personalidades.

Até se configurar como música adequada às cerimônias fúnebres solenes, despedidas triunfais e procissões da Semana Santa, ela passou por longos processos de experimentação, desenvolvimento e maturação que, de certa forma, acompanhou a trajetória da própria sociedade ao longo de séculos. Sua gênese é complexa, pois está profundamente relacionada a costumes funerários antigos e que se intensificaram desde a saga de Jesus de Nazaré, morto na cruz há mais de dois mil anos. Portanto, para explicá-la, é preciso entender, ter uma visão ampliada de como os homens se comportaram nos momentos de despedida dos mortos, os mistérios, medos e crenças inerentes à situação e a maneira como é tratada pelas religiões. Por isso, é tarefa quase impossível, ao abordarmos a “música” de épocas passadas, dissociá-la de costumes funerários e religião, visto que “a maior proximidade entre música e outros aspectos da vida é com religião. Em todas as sociedades, se religião é foco eventual ou não, música faz parte de cerimônias e rituais”.²⁰ Para abordar o gênero e seu uso na microrregião de São João del-Rei, fui levado a buscar mais informações na literatura especializada com o intuito de entender quando e de que forma a música se incorporou a outras manifestações artísticas encarregadas de tornar mais belas, solenes e pomposas as cerimônias de despedidas dos mortos e as procissões da Semana Santa.

Apesar de nossa tarefa se balizar entre datas de dois Concílios Vaticanos encerrados em 1870 e 1965, foi preciso ultrapassar as barreiras para efetuar comparações, com o simples objetivo de esclarecer pontos de interseção e de como a sociedade local se articulou tendo a marcha fúnebre como mais um elemento formador do “pano de fundo” para as celebrações da morte

¹⁷ Do latim *funebre*. Adjetivo relativo à morte, aos mortos ou a coisas que com eles se relacionem; mortuário: oração fúnebre; avisos fúnebres. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 821.

¹⁸ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*, v. 4, p. 234.

¹⁹ “Música, cuja finalidade é a de regular o deslocamento de uma grande quantidade de homens em marcha” (tradução nossa), Cf. RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*. Paris: Payot, 1931, p. 802.

²⁰ HENDON, Márcia; McLEOD, Norma *apud* SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado; EGBA, 1998, p. 37.

que abrange a *Belle Époque*, o período das duas grandes guerras e se avizinha de época mais recente vivida a partir da década de 1970.

Objetivos

Esta tese se presta a apresentar a marcha fúnebre nascida na Europa e transferida para o Brasil no decorrer do século XIX e a sua acomodação na microrregião de São João del-Rei. Nosso enfoque metodológico abrange concepções musicais europeias e brasileiras sem a preocupação com a história dos estilos. Entretanto, dá atenção à consolidação do gênero e sua imbricação com enterros e procissões, com os costumes de época, observadas as intenções que acarretaram a criação da obra.

Os poucos estudos sobre a música fúnebre instrumental me induziram a recuar bastante no tempo antes de tratá-la dentro do recorte escolhido: a microrregião de São João del-Rei no interior do estado de Minas Gerais. Os primeiros sinais de seu uso nesta microrregião são do último quartel do século XIX. No entanto, pretendo deixar claro como cerimônias fúnebres e procissões da Semana Santa foram incorporando o gênero de modo gradual, tendo na cidade do Rio de Janeiro a principal entrada para essa música a partir da chegada de Dom João VI e a corte em 1808.

A parte introdutória é longa, pois a música somente aconteceu depois da chegada de instrumentistas de sopro e pianistas europeus que trouxeram consigo as partituras e realizaram aqui as primeiras composições, inspirados em cerimônias que já solicitavam essa música: a Semana Santa e os funerais, especialmente aqueles realizados nos espaços públicos. Esses dois eventos têm sua história e a tese considera os ritos paralitúrgicos; portanto, aqueles que comportam a participação de bandas de música nos cortejos.

Ao discorrer sobre a música considerando a época, o local e em que circunstância foi composta, procurando não reduzir a reflexão, pretendo completar um quadro geral sobre práticas musicais e sua íntima relação com os eventos de caráter fúnebre e mostrar como confere realce e embelezamento aos mesmos, cooperando para a manutenção de tradições, formação cultural e processo de construção identitária do povo do lugar.

Cada marcha fúnebre tem sua história – como cada banda, cada pessoa ou grupo social ao qual ela pertence. Temos aquelas músicas que tiveram um tempo de vida antes de caírem no esquecimento. Assim, falamos tanto de músicas e de bandas quanto de compositores que não

são mais lembrados mesmo nos locais em que nasceram e viveram. De alguns compositores e músicas, não restou quase nada, sequer uma notícia; às vezes, uma única página de música guardada em arquivo, ou esquecida, misturada junto a outras partituras, que contém pistas como a caligrafia, o tipo de papel, o nome do copista com local e data; nem uma foto ou nota em um periódico local.

Servimo-nos, primeiramente, do material musical que as bandas têm utilizado: as “partes cavadas” (*particelas*) escritas para cada instrumento ou “partituras” (grades), estas de uso dos regentes e quase ausentes dos arquivos desses conjuntos musicais. Noutro momento, recorreremos ao que tem guardado nos seus armários ou que se encontra em arquivos particulares. E para desvendar o nome de alguns dos compositores, pesquisamos em cidades que estão fora do recorte espacial da pesquisa. Por isso, organizamos um quadro geral das 353 marchas fúnebres disponíveis em 18 bandas visitadas, lembrando que há aquelas que se repetem, isto é, são encontradas em mais de um arquivo, bem como as que são exclusivas, usadas por uma única banda de música.²¹

Separamos no quadro aquelas marchas usadas pelas bandas durante o tempo em que realizamos a pesquisa, bem como as que deixaram de ser interpretadas, cujas *particelas* encontram-se guardadas em suas sedes, nas casas dos instrumentistas, maestros ou outros apoiadores e apreciadores dos agrupamentos musicais. Por último, ainda é possível ter notícia de alguma música, cujos papéis se perderam, mas que “permanecem na memória” daqueles que as ouviram ou participaram tocando em alguma cerimônia fúnebre.

Os motivos para a sua permanência vão da associação desse repertório às solenidades, do gosto manifestado pelo povo e da escolha de maestros antigos em repeti-las em determinados momentos e lugares. Tornaram-se tradicionais. Quanto ao afastamento de outras marchas dos repertórios, os motivos vão desde as limitações técnicas dos músicos ao extravio de material, erros de copistas, destruição ou perda de arquivos, desinteresse e desconhecimento dos regentes ou mesmo de práticas atuais que dispensam o seu uso. De posse das fontes primárias, fizemos um trabalho de comparação, anotando o máximo de informações nelas contidas. Buscamos, a seguir, as fotografias e bibliografia específica de autores que tiveram sua atenção voltada, sobretudo, para esses lugares.

²¹ O quadro geral das marchas fúnebres pesquisadas encontra-se nos anexos desta tese.

Por fim, valemo-nos dos depoimentos de pessoas, músicos ou não, que retiveram na memória algumas lembranças do passado e das quais participaram, além das informações que lhes foram passadas pelos seus ancestrais. São memórias individuais, outras coletivas, que testemunham os motivos e as condições em que as músicas foram criadas e colocadas para uso dos grupos musicais. Elas aparecem revestidas de importância capital, pois nos permitem entender melhor as circunstâncias em que foram compostas algumas marchas fúnebres, as maneiras de tocar, de ouvir e de comportar dos homens nos enterros e procissões na Semana Santa.

“A memória, no sentido básico do termo, é a presença do passado”.²² Os relatos desses personagens são uma representação desse passado, por sinal bastante recente, de costumes da sociedade local frente à morte de pessoas e às representações teatrais da Paixão e Morte de Cristo. Essas memórias, algumas de conhecimento restritos, quase individuais, outras de conhecimento amplo, coletivas, não são “do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional”.²³ Mesmo aquelas memórias que nos parecem exclusivas, individuais, são, segundo Maurice Halbwachs, “coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós”.²⁴

Paul Ricoeur nos alerta ao dizer que “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança”.²⁵ Buscamos nos basear em depoimentos individuais, outros coletivos, assistidos, que contaram com a participação de outros membros de um mesmo círculo de relações do entrevistado: os colegas da banda, os maestros parceiros, parentes. Por vezes, uma informação era completada por outra, conduzindo-nos a uma percepção mais clara e segura dos fatos relatados, pois a lembrança, dos quais alguns entrevistados estiveram presentes, mesmo ela, pode conter falhas, lapsos de memória.

Outros sinais mostram-se deveras importantes: as maneiras de comportar, de tocar, de vestir e de participar dos enterros e das procissões. Muitos costumes são antigos, e a permanência e a repetição de alguns deles os tornaram tradições de lugar. As participar de uma procissão, acompanhar um enterro, ambos seguidos dos sons das bandas de música, dos sinos das

²² ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 94.

²³ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era, p. 94.

²⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, p. 26.

²⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007, p. 26.

igrejas, do ruído das matracas e das rezas dos fiéis, somos imediatamente levados a pensar nas semelhanças, no que há de mais singular naquilo que acontece agora e da forma como deve ter acontecido no passado do qual fomos testemunhas.

Tratamos, pois, de uma música que, pela sua presença nas cerimônias citadas, estão perfeitamente integradas aos dramas encenados pelas ruas das cidades, produz “sensação de uma realidade regional, presentificando-a”,²⁶ por meio do seu aprendizado, da maneira de tocar e de ouvir.

O homem, a morte e a música fúnebre no ocidente cristão

A música faz parte de uma teia complexa de fatos que conferem ao ser humano a capacidade de se relacionar com a morte de modo distinto dos animais. O animal sente o perigo; portanto, tem a percepção da morte que o faz fugir, procurar abrigo para se defender; prerrogativa que é também do ser humano. No entanto, ele não tem consciência da morte, pois “a consciência da morte é uma marca da humanidade [...] está ligada à domesticação, à vida em sociedade humanamente organizada”.²⁷

Sabedor do seu fim, da degradação do corpo e crente da possível imortalidade da alma, o ser humano, ao longo dos tempos, se envolveu com representações sobre a morte e, nos momentos de despedida, valeu-se das palavras, dos gestos, das danças, dos sons e das imagens para abordá-la de múltiplas maneiras. Assim, surgiram duas modalidades de comportamento social frente à finitude do homem: uma biológica, imediata, pois se reduz ao reconhecimento que o ser feneceu; outra, de natureza cultural, quando o ser humano, ao reconhecer a morte biológica, inaugura o *status* ontológico-espiritual do morto.²⁸ É dessa perspectiva de consciência que surge o costume de lastimar a morte de pessoas queridas, de prestar homenagens póstumas com cortejo, rezas e cantos em muitas sociedades e culturas.

A morte tornou-se tema de interesse de disciplinas como a Literatura, as Artes e a Filosofia. “É um problema filosófico e existencial moderno”.²⁹ O filósofo alemão Arthur Schopenhauer

²⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio Margareth Rago. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009, p. 181.

²⁷ MORIN Edgar *apud* RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006, p. 18-19.

²⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista. *Revista do Departamento de História* da UFMG, n. 6. Belo Horizonte: UFMG, 1988, p. 109-122.

²⁹ MATTA, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 133.

(1788-1860) disse que “a morte é propriamente o gênio inspirador, ou a musa da filosofia. Dificilmente se teria filosofado sem a morte”.³⁰ A relevância dada à morte por Schopenhauer para a “existência” da Filosofia pode ser estendida à música, pois parte significativa da arte dos sons a teve como fonte inspiradora.

Em face disso, torna-se fácil concluir que, sem a morte consciente, administrada, admirada e cultuada pelo homem, não teríamos arte funerária, uma página sequer de música fúnebre. Ao longo dos tempos, virou fonte inspiradora de gêneros musicais de caráter fúnebre que se dividem em duas vertentes. Uma associada e dependente da literatura, que são os motetos, mementos,³¹ deplorações, lamentações, elegias, missas de *requiem*. Outra, as puramente instrumentais, que são os *tombeaux*,³² os *jazz funerals*³³ ou as marchas fúnebres, que compõem os repertórios de instrumentistas, cantores ou de grupos corais, orquestras e bandas de música em boa parte do mundo.

A música, sendo tão velha quanto a humanidade, foi sendo usada em momentos de despedida dos mortos. E foi pela arte de criar e tocar uma música que os seres humanos encontraram mais uma maneira de se despedir, reverenciar, demonstrar apreço, manifestar pesar pela morte de pessoa amada. Essas homenagens, manifestações de respeito e gratidão, destinavam-se, quase sempre, a alguém próximo de seu círculo familiar ou de amizade. Note-se que em épocas mais recentes, com o aprimoramento dos mecanismos de comunicação, essa manifestação de pesar extrapolou o ambiente doméstico, familiar, para se estender às pessoas distantes do convívio do compositor, mas que, pelos seus atos, conquistaram admiração de muitos. Em conformidade com as características e costumes funerários de cada época,

³⁰ SCHOPENHAUER. Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 59.

³¹ Os *mementos* se caracterizam por rezas do cânon da missa: o dos vivos e o dos mortos, realizadas na casa do defunto (velório). É parte integrante das encomendações fúnebres, próprias dos enterros solenes. Geralmente compostos em tonalidade menor, para pequeno conjunto de sopros extraído da banda de música e muito semelhante ao que se usa para acompanhar motetos: flauta, duas clarinetas, dois trompetes, dois trombones e um bombardino. Segundo José Maria Neves, diversos compositores escreveram música para uma forma específica de *Memento*, composta de seis partes curtas: *Memento/Nec aspiciat/De profundis/Nec aspiciat*/(repetição da segunda parte)/*Kyrie eleison/Resquiescat in pace* (como forma A-B-C-B-D-B) dos responsórios 3, 6 e 9 dos ofícios solenes. Cf. NEVES, José Maria. *Música Sacra Mineira*: catálogo de obras. Rio de Janeiro, Funarte, 1997, p. 91.

³² Plural de *tombeau*. Tumba, sepultura, em francês. Peça instrumental ou grupo de peças como homenagem póstuma a alguém. Música genuinamente francesa, intimamente ligada ao alaúde, posteriormente à tiorba ou a outros instrumentos de cordas dedilhadas como a viola da gamba, a guitarra barroca e o cravo. Desde o começo do século XX, composição também destinada ao piano e à orquestra sinfônica.

³³ Os funerais de *jazz* são muito comuns na cidade de New Orleans, estado da Luisiana/EUA. É um dos aspectos notáveis da cultura da cidade e tem sua origem em princípios do século XIX. O termo foi cunhado no final do século XX, pois antes era conhecido simplesmente por “funeral com música”.

surgiram composições adequadas para serem interpretadas em igrejas, teatros, residências ou vias públicas.

Esta tese, considerando seus recortes temporal e espacial, foca preferencialmente a música tocada por banda de música, que, nas exéquias,³⁴ devido às suas características, somente podia ser ouvida além do espaço das igrejas, pois a apresentação de música no recinto religioso sempre esteve sujeita a normas específicas. Defini, então, cidades da microrregião de São João del-Rei, situada no Campo das Vertentes em Minas Gerais,³⁵ que guardam com “rigorosa pompa e recolhimento ritos [funerários e ritos da Paixão de Cristo] totalmente esquecidos em outros lugares”³⁶ do Brasil e do exterior, onde tal música ainda ocorre conferindo mais pompa ao cerimonial e emoção naqueles que dele participam.

³⁴ Para BLUTEAU, “Honras funeraes na morte de alguém”. “Vem do verbo Latino *Exsequit*, que significa acabar, executar, porque com as exéquias se acaba de fazer tudo o que se deve ao defunto”. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*, v. 3, p. 381-382. Exéquias ou o antropônimo *ezéquias*, “é o conjunto de cerimônias litúrgicas na morte de um católico, falecido em união com a Igreja”. Cf. ZINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ltda., 1976, p. 251.

³⁵ O estado de Minas Gerais está dividido em 12 mesorregiões. A Campo das Vertentes, constituída por 36 municípios, tem como limítrofes: Metropolitana de Belo Horizonte, Oeste de Minas, Sul de Minas e Zona da Mata, e ocupa área correspondente a 12.563,667 km². Fonte: IBGE. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 25 jun. 2012.

³⁶ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial (séculos XVIII-XIX). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DEL BARROCO IBEROAMERICANO, 3., 2001, Sevilla. *Actas...* Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, p. 1197-1212. Podemos acrescentar que outros municípios situados no seu entorno mantêm a tradição da realização da Semana Santa onde podem ser escutadas as marchas fúnebres objeto de estudo desta tese.

CAPÍTULO 1

Primórdios da marcha fúnebre

1.1 Antecedentes da marcha fúnebre

Até tornar-se gênero musical como o conhecemos e usamos na atualidade, a música fúnebre percorreu um longo caminho. Beneficiando-se de denominações literárias como lamento, deploração, *anthem*, *dump*, *planh*, *keen*, *planctus* (elegias em memória de um amigo morto), surgiu no lado ocidental da Europa ao longo da Idade Média. Interessou-me, ao acompanhar as primeiras manifestações musicais fúnebres, além dos costumes funerários, a evolução dos instrumentos musicais que seguiram o desenrolar do desenvolvimento dos gêneros até chegarmos propriamente à marcha fúnebre; e o primeiro deles foi o alaúde.

O alaúde reinou de forma absoluta na Europa nos séculos XVI e XVII; o cravo no século XVIII; e o XIX revelou-se o do piano, o que justifica a atenção especial dada pelos compositores a esses instrumentos para suas composições. No Brasil, o uso da música instrumental fúnebre era uma realidade desde a primeira metade do século XIX. No entanto, só se estabeleceu definitivamente a partir do segundo quartel do século XIX, na era do piano, quando o termo “marcha fúnebre” se impôs e se fez conhecer de forma definitiva.

De origem europeia, algumas partituras de marcha fúnebre podem ter chegado ao território brasileiro a partir do último quartel do século XVIII, para circular em ambiente militar e ser assimilada pelos compositores brasileiros e estrangeiros que aqui se instalaram ao longo do Dezenove. No Brasil, até meados do século XIX, as que se ouviram foram todas compostas por europeus e a divulgação dessas músicas dependeu da ação de competentes pianistas que para cá vieram e se estabeleceram como vedetes do seu tempo, a exemplo do estadunidense Louis Moreau Gottschalk³⁷ e do português Arthur Napoleão.³⁸ Ainda não tínhamos nativos se dedicando à criação musical desse gênero por motivos óbvios: carecíamos de modelos

³⁷ (New Orleans/EUA, 8/5/1829 – Rio de Janeiro, 18/12/1869). Compôs a “Grande Fantasia Triunfal Sobre o Hino Nacional Brasileiro”, uma série de variações para piano da partitura de Francisco Manuel da Silva. Em 1985, a música, que estava esquecida, foi utilizada pela Rede Globo de Televisão na transmissão do cortejo fúnebre de Tancredo de Almeida Neves, são-joanense e presidente eleito da República. Trechos da introdução da peça puderam ser ouvidos por diversas vezes no início dos programas televisivos do Partido Democrático Trabalhista (PDT).

³⁸ (Cidade do Porto/Portugal, 6/3/1843 – Rio de Janeiro, 12/5/1925). Chegou ao Brasil em 1866 e ficou até o fim da vida trabalhando como pianista, professor, compositor, editor de partituras musicas e empresário de editora, a conhecida Casa Arthur Napoleão.

composicionais europeus, de instrumentos musicais e de conjuntos e pessoal capaz de tocar essa música. É importante ressaltar que inexistia o costume de acompanhar com música instrumental (sem o canto) os enterros e as procissões da Semana Santa, o que aconteceu em fins do “Longo Oitocentos”.³⁹ Assim que esse costume se fez, as músicas tornaram-se fato de maior interesse.

Quando as marchas fúnebres chegaram ao Brasil, o costume de tocar música nos enterros de reis, rainhas, alto clero e militares de alta patente na Europa já havia principiado. No Brasil, o traslado do esquife com o corpo do morto começou a ser acompanhado ao som de tambores e instrumentos de sopro, para se tornar um evento quase exclusivo dos católicos que, até meados do século XIX, os sepultavam dentro da igreja ou no seu adro, onde havia cemitério. A marcha fúnebre se insere em um dos momentos mais marcantes da história funerária brasileira quando começaram a ser construídos os cemitérios afastados do espaço santo das igrejas, isso a partir da terceira década do Oitocentos.

1.2 A marcha fúnebre no contexto do século XIX

Os viajantes estrangeiros formam um grupo especial de pessoas que anotaram e publicaram suas impressões sobre o Brasil dos séculos XVIII e XIX principalmente. A literatura de viagens, o conjunto de suas obras sobre costumes, condições de vida e hábitos pessoais, reveste-se de importância sem igual para quem pretende estudar a música no Brasil, particularmente a do século XIX. Por isso, pautei-me em escritos de Carl Seidler, John Luccok, Daniel Kidder, Thomas Ewbank, Jean Baptiste-Debret e Carlos de Laet, entre outros viajantes atentos que descreveram funerais, festas e procissões acompanhados por bandas de música desde 1808.

Há aqueles viajantes que, além dos textos, expressaram-se por meio de trabalhos artísticos, como o alemão Rugendas ou o pintor francês Jean-Baptiste Debret. Eles realizaram trabalhos magníficos ao registrar paisagens, flora, fauna, festas, cerimônias de sepultamento, entradas episcopais ou grupos de pessoas que cantavam e dançavam para comunicar algum evento importante ou pedir esmolas ao som de tambores, percussão corporal (palmas) e ínfimo

³⁹ Alguns historiadores o reconhecem como aquele “período que se estende desde o que conhecemos como crise do sistema colonial, em fins do século XVIII, até o final da República Velha”. Cf. <www.ceo.historia.uff.br>. Acesso em: 2 jun. 2012. O historiador inglês Eric Hobsbawn entende que o Dezenove nasce em 1798, época das revoluções europeias, e se estende até 1914, momentos antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial.

número de instrumentistas de sopro e cordas.⁴⁰ Se observarmos atentamente as representações dos cortejos dessa época, veremos que os instrumentos, excetuando-se o tambor, eram raros nos sepultamentos, quando muito, dois ou três para os cortejos fúnebres realizados em ruas e praças, antecedendo a entrada do corpo no recinto sagrado para realização do Ofício dos Defuntos.

Os relatos de funerais acompanhados por banda de música até meados do século XIX são mínimos, pouco significativos. No entanto, devido à riqueza de detalhes, merece atenção especial a descrição do alemão Carl Seidler sobre o funeral de um menino ocorrido em Serrito, Rio Grande do Sul, no dia 12 de outubro de 1827. Articulado por um padre jesuíta e acompanhado por banda de música de militares europeus, essa é a mais antiga descrição de que dispomos de marcha fúnebre sendo tocada durante sepultamento em território brasileiro.

No entanto, Sigismund von Neukomm (1778-1858),⁴¹ austríaco que veio para o Brasil, compôs duas marchas fúnebres, exatamente dez anos antes do fato relatado por Seidler. A primeira, datada de 22 de junho de 1817 e escrita para Grande Orquestra Militar, ele dedicou ao falecido Conde da Barca; dois anos depois, no mês de fevereiro 1819, também para o mesmo conjunto, escreveu 13 marchas, sendo a última fúnebre, dedicada à memória da Sua Majestade, o Rei da Prússia. Essas marchas possivelmente estão entre as primeiras compostas no Brasil e são uma demonstração de como essas músicas foram criadas e usadas em um ambiente de corte na cidade do Rio de Janeiro.

O piano, instrumento de maior destaque no século XIX, para o qual os compositores dedicaram especial atenção, é um capítulo à parte na história da marcha fúnebre no Brasil. Devido às restrições impostas pelo próprio instrumento, normalmente seus repertórios são apreciados em ambientes fechados: pequenos salões, residências ou teatros. Mesma situação se aplica à orquestra, outro conjunto para o qual há um bom número de composições. O advento da banda de música pôs fim a uma questão: a impossibilidade do piano e da orquestra

⁴⁰ Muito das músicas cantadas por essas pessoas pelo interior do Brasil permanece, pois foram sendo passadas de geração em geração. Os costumes funerários que ainda sobrevivem estão cheios de bons exemplos dessas canções. Em “reza-de-defunto”, Guerra-Peixe, além das rezas, das crendices e das superstições, transcreveu canções que são cantadas nos velórios no interior do estado de Pernambuco, desacompanhadas de instrumentos musicais. Ver em GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular brasileira*. Introdução, organização e notas Samuel Araújo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007, p. 59-90. (Música editada).

⁴¹ Neukomm nasceu em Salzburgo, Áustria, e faleceu em Paris. Veio a convite do Duque de Luxemburgo e foi recebido por Antônio Araújo de Azevedo, político e diplomata português – o Conde da Barca (Ponte de Lima, 14/5/1754 – Rio de Janeiro, 21/6/1817). A gratidão e a admiração pelo Conde da Barca fê-lo compor essa marcha em homenagem póstuma, cuja partitura encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

de acompanharem, em marcha, os enterros e procissões. Resolvido o problema, as bandas nunca mais deixaram de possuir partituras de música fúnebre para serem tocadas em funerais, procissões da Semana Santa (período quaresmal) ou outras que se inscrevem nas cerimônias dedicadas à Paixão de Cristo.

Essas cerimônias realizadas em espaço aberto propiciaram a ocorrência de dois fatos: primeiro, as peças musicais escritas para piano ou orquestra, ante o sucesso que alcançaram, puderam ser transcritas para uso das bandas de música; e, segundo, os compositores puderam criar novas partituras para emprego imediato, isto é, próximo à data de morte da pessoa homenageada ou da Semana Santa. Não por acaso, quando foram anotadas nas partes musicais ou nas suas cópias, as datas de composição são do período quaresmal ou da data de morte de alguém, fato comum tanto nos grandes centros quanto em pequenos núcleos urbanos do Império. A música fúnebre, então, se juntou ao cenário urbano montado para a realização das procissões com as imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores em seus andores; enfim, de todos os elementos necessários para a representação da Paixão, a festa da Semana Santa.

Criadas as condições para que as bandas de música pudessem participar desses eventos, elas se tornaram as responsáveis pelo crescimento e aprimoramento do repertório de marchas fúnebres tanto no Brasil quanto em outros países católicos. Com o surgimento de mais conjuntos musicais nos finais anos 90 do século XIX, a aceitação e a solicitação para a música fúnebre nos enterros e Semana Santa também se ampliaram. Minas Gerais é exemplo claro desse fato, visto que se destacou pelo número expressivo de bandas de música quando comparado com o dos demais Estados do país.⁴² À quantidade de bandas, responderam os compositores com número bastante grande de composições. E isso se explica pela profunda religiosidade do povo, cultivada desde a instalação da Capitania e da extração de metais preciosos em localidades como São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Sabará e Diamantina, por exemplo, que, alicerçadas no trabalho incansável das suas ordens terceiras e irmandades,

⁴² Minas Gerais, até o dia 21/11/2011, possuía 752 bandas de música cadastradas na Secretaria Estadual de Cultura do Estado. Informação fornecida via *e-mail*, nesse dia, pelo Sr. João Marcos Nogueira Pereira (Secretaria de Cultura – SEC – de Minas Gerais). Em 1984, a Fundação Nacional de Arte havia cadastrado em todo o território nacional 1.026 bandas de música civis. Naquela época, o estado de Minas Gerais liderava com um total de 284 bandas, seguido de São Paulo, com 149 e Rio de Janeiro, em terceiro lugar com 93. Cf. SALLES, Vicente. Banda de Música: tradição e atualidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha. Juiz de Fora: 2006, p. 227

desde cedo, tiveram, dentre tantas tarefas, a de cuidar dos enterros de seus pares, das festas dos santos padroeiros e da Semana Santa.⁴³

Na Europa, em meados do século XVII, quando a música instrumental já havia se emancipado da música vocal, o repertório fúnebre tocado por instrumentos não foi utilizado em procissões durante a quaresma⁴⁴ e nem em sepultamentos da forma como aconteceu nos séculos seguintes. Quando houve o emprego de instrumentos, eles serviram para acompanhar o coro ou então para ser apresentados em algum espaço restrito de convívio das pessoas, como residências ou teatros. Na Semana Santa, a música que se ouviu nas procissões foi predominantemente vocal, cabendo a um solista ou pequeno grupo a função de cantar motetos ou outras canções próprias para esse fim nas igrejas ou diante das Capelas-Passos⁴⁵ quando o grupo podia ser acompanhado por instrumentos. Ainda não tínhamos a marcha fúnebre e os funerais não eram realizados da forma como os conhecemos atualmente.⁴⁶

⁴³ As ordens terceiras e irmandades são tratadas genericamente de confrarias. Surgiram na Idade Média e foram muito estimadas pela Igreja, sobretudo a partir do século XVI. Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, cap. 5, p. 95-111.

⁴⁴ Período que vai da Quarta-feira de Cinzas (imediatamente após o Carnaval) até o Sábado antes do Domingo de Ramos, destinado à preparação das solenidades pascais. “O espaço de quarenta e seis dias de abstinência de carne, entre terça-feira de entrudo [terça-feira do Carnaval] e Domingo de Ressurreição [Páscoa] no qual se jejua todos os dias, exceto aos Domingos, e assim são só quarenta dias de jejum. A quaresma foi instituída pelos Apóstolos, assim o declara São Jerônimo”. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino*, v. 7, p. 18-19.

⁴⁵ Também conhecidos por *passinhos*, os “passos” são pequenas capelas levantadas em pontos estratégicos por onde passam as procissões. São construções – geralmente cinco – anexas a casas de particulares e que compõem a paisagem urbana das cidades. Chamam atenção por estarem sempre fechadas; porém, quando abertas em datas específicas, deixam à mostra genuflexório, pequeno altar, dois castiçais, crucifixo e quadro que retrata uma das cenas da Paixão de Cristo. Somados às duas cenas interpretadas no interior das igrejas, os sete motetos cantados na procissão aludem às Sete Dores de Maria ante a caminhada sofrida do seu Filho até o calvário. Em São João del-Rei, há vários documentos relativos à construção das Capelas-Passos. “Em 1791, a Irmandade [dos Passos] mandou pagar a Manoel Tavares pelas madeiras que se compraram para o Passo da Rua da Prata [hoje Rua Padre José Maria Xavier]”. Cf. PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra*, 2. ed., v. 1. A quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. Diocese de São João del-Rei, 1997, p. 42. Segundo Adalgisa Arantes Campos, a construção dos passos arquitetônicos desde o século XVIII aliviou sobremaneira as despesas com armações efêmeras que eram mandadas fazer para as celebrações. Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Piedade barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais*. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Organização Sônia Gomes Pereira, 2004, v. 1, p. 23.

⁴⁶ O musicólogo Paulo Castagna informa que a Semana Santa em Portugal, especialmente em Braga, é celebrada desde o século XVI. Já naquela época, a Procissão do Enterro do Senhor Morto se realiza na Sexta-feira da Paixão, com cânticos, mas sem qualquer referência ao uso de grupos de instrumentos musicais no cortejo acompanhando o canto em polifonias. Em Minas Gerais, ainda podem ser escutados na procissão os cantos da Verônica o “O Vos Omnes”: “*O vos omnes Qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*. [Ó vós todos que passais pelo caminho, detende-vos e vede se há dor semelhante à minha dor] e o *Heu! Heu! Domine! Heu! Heu! Salvator noster!* [Ai! Ai! Senhor! Ai! Ai! Salvador nosso!] ou os extraídos das *Lamentações de Jeremias*, tais como: versículo 3 – *Pupilli facti summus*; versículo 15 – *Defecit gaudium*; e versículo 16 – *Cecidit corona*, que são cantados pelo coro. O mais antigo registro de pagamento feito a uma pessoa para o canto da Verônica no Brasil (personagem) é de Serro Frio/MG, próximo a Diamantina, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila do Príncipe do Serro, realizado em 15/5/1779, ao contralto Vicente

Utilizando-se do alaúde, da guitarra barroca e do cravo, os músicos europeus passaram, desde meados do século XVI, a lastimar a morte de pessoas por intermédio de música sem letra. Esse costume transplantado para o Brasil atingiu alto grau e expressão na segunda metade do século XIX quando a difusão da marcha fúnebre em território brasileiro se estruturou da seguinte forma:

- I) formação das primeiras bandas de música militares e civis e a contratação de maestros e instrumentistas estrangeiros;
- II) interdição dos sepultamentos no interior das igrejas ou adros e a consequente construção de cemitérios mais afastados do templo sagrado, quando os enterros passaram a ser acompanhados por banda de música;
- III) inclusão da banda de música nas procissões;
- IV) difusão de partituras musicais de autores europeus;
- V) importação de pianos;
- VI) circulação de compositores entre o Brasil e a Europa (França, principalmente) e a assimilação do gênero musical.

Quando o gênero se estabeleceu no Brasil Imperial, fortemente influenciado pelos resultados da Revolução Francesa e da chegada da família real em 1808 e músicos de sucesso em sua época como Beethoven e Chopin, atendeu primeiro às necessidades dos militares para os solenes enterros de membros de alta patente. Ao longo da segunda metade do século XIX, após a era das monarquias e da instituição das repúblicas em plena *Belle Époque* e do ideário positivista de Augusto Comte, os enterros de pessoas destacadas da sociedade compreenderam eventos de grande repercussão, com bandas de música convocadas para “abrilhantar com seus toques fúnebres” esses funerais.

Com o surgimento das bandas de música civis, o costume se estendeu aos núcleos urbanos do interior do país, onde as homenagens incidiram sobre as pessoas da administração pública local (prefeitos e vereadores), do ensino das primeiras letras (diretores de escola e professores), padres ou artistas locais. Rapidamente, os músicos (em alguns casos, suas esposas) também se viram merecedores de música em seus sepultamentos, lembrando o costume dos mestres do Renascimento europeu de compor e interpretar músicas fúnebres em

Luvo de Mendonça. LANGE, Curt *apud* CASTAGNA, Paulo. A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina no Brasil colonial. In: KANTOR, Iris; JANCSÓ, István (Org.). *Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 829-856 (a citação encontra-se na p. 847).

memória de seus companheiros de ofício. Rapidamente, aos músicos falecidos, verteram aos seus pares as homenagens póstumas, compondo músicas e tocando em seus enterros, em atitude parecida à dos militares de sua época.

No Brasil, não usando o coral, o alaúde, o cravo ou a guitarra barroca, mas valendo-se do piano, da orquestra e da banda de música, os maestros se aplicaram em compor marchas fúnebres em memória de seus entes queridos e dos sofrimentos impostos a Jesus Cristo e Maria, sua mãe, como são apregoados pelos cristãos. E, desde a segunda metade do século XIX, os músicos brasileiros – adotando uma atitude semelhante àquela ocorrida na Europa de séculos anteriores – se incumbiram de lamentar a morte de uma pessoa querida com uma marcha fúnebre. Desde então, a música teve sua serventia nos funerais e nas procissões destinadas à representação da Paixão de Cristo.

É certo que essas práticas foram realizadas em outras localidades do Brasil, mas não se tem notícia de que tenham ocorrido e perdurado com tanta intensidade e envolvimento da comunidade a exemplo de São João del-Rei e adjacências. Os trabalhos realizados por José Maria Neves (1943-2002), Adhemar Campos Filho (1926-1997) e Aluizio José Viegas (1941) para citar somente três nomes de musicólogos-historiadores da região, enaltecem a condição especial com que os moradores locais tratam as celebrações da Semana Santa e a festa de Nossa Senhora da Boa Morte (Assunção de Nossa Senhora)⁴⁷ enfeitando as ruas, vestindo-se de figurantes, compondo e interpretando música característica ou acompanhando fervorosamente as procissões e demais cerimônias da Paixão.⁴⁸

Documentos de arrematação de música para as festas importantes ocorridas desde o século XVIII conferem a importância da arte musical para a sociedade colonial mineira. *Te Deum* e missas festivas para casamento, nascimento ou dos santos e santas da Igreja Católica e *Missas de Requiem* foram compostos em abundância, garantindo música para os ofícios litúrgicos e atividade para os músicos profissionais. A efervescência desse movimento musical colaborou

⁴⁷ Em São João del-Rei, conhecida como segunda Semana Santa ou por “Semana Santa dos Pretos”. Celebra-se no dia 15 de agosto a Assunção de Nossa Senhora, festa de Nossa Senhora da Glória, com missas e procissões de Nossa Senhora do Carmo que, em andor, percorre ruas da cidade, parando por vezes em frente a determinadas residências decoradas para ser aclamada com fogos de artifício e no interior do Cemitério da Irmandade do Carmo. As Bandas de Música do 11º Batalhão de Infantaria e Montanha (11º BIMth) e a Teodoro de Faria se incumbem de tocar as marchas fúnebres nas procissões.

⁴⁸ Limito-me somente a esses três personagens, como representantes de um grupo bem amplo de estudiosos ilustres e gabaritados que têm dedicado atenção especial à música, divulgado resultados de pesquisa e defendido teses em áreas do conhecimento cujo escopo é o lugar e a vida das pessoas da comunidade desde o século XVII, quando se deu o início do povoamento.

para que a marcha fúnebre se consolidasse definitivamente e se juntasse a outros gêneros formativos da nossa cultura. Durante esse período, quando a fé católica ainda impunha ritmo, comportamentos e modos de vida à sociedade, o interesse pelas celebrações de despedida e as procissões acentuava-se, juntava-se ao gosto pela composição, execução e escuta da marcha fúnebre, então recorrente nessas ocasiões, fazendo-nos concordar com Robert Jourdain, para quem “as pessoas também são atraídas por gêneros de música que servem para uma função particular em suas vidas”.⁴⁹

Em muitos lugares, a música fúnebre não pode mais ser ouvida com constância, visto que os sepultamentos e a Semana Santa já não ocorrem como antigamente. Em São João del-Rei e no seu entorno, essas manifestações persistem, instando os músicos que continuem a tocar e a compor músicas próprias para esse fim. A tradição vista nas festas, nos cortejos fúnebres da microrregião, berço da Inconfidência Mineira, torna-a guardiã de bens materiais e imateriais, de tradições, de uma cultura que se aprimorou ao longo dos séculos e sobrevive sob o gosto e os cuidados da população que não sinaliza com a possibilidade de vê-la diminuída ou apagada.

1.3 A consolidação do gênero na Europa no final do século XVII

As primeiras músicas fúnebres (marchas) escritas para grupos musicais são do final do século XVII; duas partituras de Jean-Baptiste Lully⁵⁰ e Henry Purcell,⁵¹ respectivamente, são uma referência para a música fúnebre instrumental composta a partir de então. O gênero musical se firmou fazendo com que notáveis compositores europeus se interessassem em criar marchas fúnebres incluindo-as ainda em suas óperas, oratórios, sonatas ou sinfonias, como fizeram Händel, Beethoven, Chopin e tantos outros.⁵²

Algumas marchas foram prontamente assimiladas pelos brasileiros, como ocorreu em outras partes do mundo. Aqui, vou me referir unicamente à de Chopin, tomando-a como representante de todas aquelas que têm sido usadas em muitos momentos, sejam eles fúnebres

⁴⁹ JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*: como a música captura nossa imaginação. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 335.

⁵⁰ Compositor italiano: Giovanni Battista Lulli (Florença, 1632 – Paris, 1687).

⁵¹ Compositor britânico (Londres, 1659-1695).

⁵² Marcha Fúnebre da Sonata em Sibm Op. 35. Neste trabalho, destacarei músicas de outros autores que foram escritas como movimentos de sonata, suítes, sinfonias ou peças isoladas para instrumentos solistas como o piano ou o violão.

ou mesmo em concertos desprovidos do caráter lamentoso. Essa marcha, popularmente conhecida como a “Marcha Fúnebre de Chopin” é, sem dúvida, de inigualável importância para esta tese em decorrência das transcrições que recebeu dos maestros, desejosos de incluí-la no repertório de suas bandas de música civis ou militares.⁵³ Encontrá-la nos arquivos desses conjuntos é bastante normal, fato que sinaliza de forma cabal nossa ligação com o continente europeu, do qual herdamos o gênero, o estilo e os costumes relativos à sua utilização.

As Forças Armadas Brasileiras (Exército, Marinha e Aeronáutica, posteriormente), que sempre se enquadraram ao som de música em suas ações diárias, trataram de normatizar o uso da marcha nos funerais dos seus comandantes e fizeram da música de Chopin, transcrita para banda de música, “uma obrigação” no seu cerimonial fúnebre. O gosto e o cuidado com que os militares passaram a realizar as solenidades de despedida dos seus companheiros de farda foram prontamente copiados pelos civis, que passaram a usar suas bandas nos funerais de pessoas do seu convívio.

Na primeira metade do século XIX, as partituras trazidas pelos maestros europeus fizeram do Rio de Janeiro o centro onde o gosto pela música instrumental se intensificou enquanto a pujança da música da Capitania de Minas Gerais estava comprometida devido à diminuição da riqueza obtida pela extração do ouro e de outros minerais.⁵⁴

A importância do Rio de Janeiro, por sua vez, não anulou todo o trabalho construído noutras regiões tais como a de São João del-Rei e sua vizinha São José del-Rei (atual Tiradentes), onde práticas religiosas garantiram o vigor do trabalho musical de tempos anteriores. O ambiente propício para as músicas festivas ou fúnebres estava assegurado, principalmente porque um dos trabalhos das Ordens Terceiras, criadas a partir de meados do século XVIII, de organizar as festas, também conseguiu permanecer para além do século XIX. A religiosidade,

⁵³ Apresentaremos nos anexos uma relação de marchas fúnebres compostas ao longo dos séculos XIX e XX por célebres compositores de várias nações para o piano e a orquestra, a fim de serem tocadas especialmente em salas de concerto, diferente do repertório adaptado para as bandas de música que têm nas ruas e praças o palco adequado para sua exibição.

⁵⁴ CAMPOS, Adalgisa, Arantes. *Introdução ao Barroco*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p. 32. Segundo a professora Adalgisa, o declínio do ouro foi lento, não acarretando uma decadência global da economia da Capitania. O Rio de Janeiro fez-se, na virada do século XVIII para o XIX, o centro onde o músico poderia ter seu trabalho reconhecido e conseguir o seu sustento. A diminuição dos recursos em determinadas vilas não significou um cancelamento total de festas religiosas, somente uma diminuição da sua suntuosidade. Mas essa desaceleração foi fato, tanto que levou José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c. 1745-1805), profícuo e prestigiado compositor de sua época, a deixar a Vila do Príncipe (Serro/MG), para se instalar em Ouro Preto por dois anos e, finalmente, tentar melhor sorte na cidade do Rio de Janeiro, entre 1802-1805, quando veio a falecer. Naquele momento, reinava absoluto na capital da Colônia o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, compositor e regente de reconhecida expressão em sua época, que gozou prestígio e boas condições para realizar sua arte.

criatividade e forte participação de seus membros foram motivos que fizeram da região um caso raro onde manifestações acabadas em muitos lugares nela conseguiram sobreviver.

Compositores brasileiros da estirpe de Alberto Nepomuceno⁵⁵ e Silvio Deolindo Fróes,⁵⁶ sob inspiração da Escola Francesa, compuseram marchas fúnebres para orquestra e piano desde que se transferiram para a Europa em 1888. No entanto, suas músicas e de outros autores nacionais estão praticamente esquecidas, quando não perdidas. No Brasil, as marchas que têm sido frequentemente tocadas por bandas de música são, boa parte, de autores anônimos, quando muito, reconhecidos somente em terras onde nasceram e tiveram atuação. Esses últimos, sem ter saído da sua terra natal, foram influenciados pelas colônias de imigrantes que chegaram ao Brasil em fins do século XIX e que trouxeram consigo os costumes e algumas partituras, que notamos nos arquivos das bandas que visitamos.

A utilização da banda de música – facilmente encontrada nas vilas e cidades brasileiras –, que pela sua natureza inclina-se para o lado das camadas mais populares da sociedade, permitiu que fosse ampliado o leque de pessoas falecidas “merecedoras” de homenagens. E desde que seu uso durante o percurso entre os espaços – residência, igreja e cemitério – se intensificou, a banda tornou-se atividade indispensável em funerais de pessoas das camadas altas da sociedade. Evidentemente, o número de composições e autores se ampliou. Na região do Campo das Vertentes, as cidades constituintes das Foranias de São João del-Rei, Lavras, Prados e Andrelândia – que formam o todo da Diocese⁵⁷ –, e alguns locais pouco mais distantes, como o caso de Oliveira e Itapeçerica, mantêm viva a prática dessa música, fruto das influências que receberam de seus vizinhos são-joanenses.

Se o Rio de Janeiro fez-se referência para outros centros do Brasil, São João del-Rei e São José del-Rei, pontos de convergência, o foram para suas vilas e cidades vizinhas e deram o tom das festas desde princípios do século XVIII.⁵⁸ E isso se aplica sobremaneira à arte de

⁵⁵ (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920). Compositor, pianista, organista e regente brasileiro. Transferiu-se para Roma em 1888 e em 1890 para Berlim, a fim de dar continuidade aos seus estudos musicais.

⁵⁶ (Salvador, 1864-1948). Compositor brasileiro que em 1888 também se mudou para Paris, a fim de aprimorar seus conhecimentos musicais.

⁵⁷ A Diocese de São João del-Rei, constituída atualmente de 25 municípios e 40 paróquias, foi criada em 21 de maio 1960 pelo Papa João XXIII, desmembrada da Arquidiocese de Mariana, da Diocese de Campanha e da então Diocese de Juiz de Fora. Atualmente, faz limite com essas três, mais a de Oliveira, atendendo, em uma área de 9.661,21 km², a uma população de 311.670 habitantes segundo o IBGE (2001). Cf. <www.diocesedesaojoaodelrei.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2011.

⁵⁸ Apesar da importância conferida ao Rio de Janeiro, devido à sua condição de capital do Império e depois da República, no tocante às práticas musicais no Brasil – mais especificamente à marcha fúnebre tratada neste texto –, é salutar que deixemos anotada a efervescência de outros centros como Belém (PA), São Luís (MA), Aracaju

compor e tocar marcha fúnebre quando os sons das bandas encontram espaço nas cerimônias solenes de despedida das maiores personalidades falecidas da República e se somaram aos dobres dos sinos, matracas, corais e orquestras para conferir pompa e carga dramática ao cerimonial da Paixão de Cristo. Este estudo, que cuida especialmente da música fúnebre instrumental diverso daquela prevista para a Liturgia dos Defuntos do Rito Romano,⁵⁹ não se furta de buscar as suas origens na Europa ocidental, para entender e descrever de que maneira o gênero se acomodou ao encontrar a condição ideal para sua prática: forte participação do povo em eventos centrados na Igreja Católica.

1.4 Os caminhos da marcha e a contribuição da *Nouvelle Histoire*

A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja mais útil esforçarmo-nos por compreender o passado se nada sabemos do presente. (Marc Bloch)⁶⁰

Em *Introdução à História*, Marc Bloch afirma que “[...] nunca um fenômeno histórico se explica plenamente fora do estudo do seu momento. E isso é válido para todas as etapas da evolução”. O historiador francês citou um provérbio árabe para justificar o dito acima: “os homens parecem-se mais com seu tempo que com os seus pais”,⁶¹ sugerindo que, na verdade, somos filhos de uma época; portanto, fruto do meio em que vivemos. Seria possível entender uma determinada música sem compreendermos os recursos utilizados, os mecanismos e o ambiente de sua apresentação pública ou mesmo dos motivos que levaram à sua composição?

Aproveitando ainda a epígrafe, perguntamos: conhecemos bem a nossa música? Em face do número crescente de gêneros e estilos, somos obrigados a reconhecer nossa ignorância frente

(SE), Salvador (BA) e São Paulo capital e interior (SP), onde houve também movimento musical bastante profícuo.

⁵⁹ A Liturgia dos Defuntos, no Rito Romano, possui oito cerimônias distintas, nas quais participava música polifônica nos séculos XVIII e XIX, cada uma delas com estrutura e textos específicos. Inicialmente, as *Exéquias* (Funeral ou Ofício de Sepultura), seguidas pelo *Officium Deffunctorum*, este constituído de *Vesperas*, *Matinas* e *Laudes*. Há também a *Missa* (que pode ser dos Funerais, de Aniversário, Quotidiana ou pela Comemoração dos Fiéis Defuntos), a *Absolvição e Inumação após a Missa* (ou Encomendação Litúrgica de Adultos), as *Cinco Absolvições* (destinadas às exéquias solenes) e o *Ofício de Sepultura de Crianças* (ou Encomendação Litúrgica de Anjinhos). No universo luso-brasileiro, entretanto, foram comuns três cerimônias fúnebres não prescritas no Rito Romano: a *Encomendação Paralitúrgica de Adultos* (ou Memento), a *Encomendação Paralitúrgica de Crianças* e as *Estações na Comemoração dos Fiéis Defuntos*. Fonte: Museu da Música de Mariana/MG. Disponível em: <www.mmmariana.com.br>. Acesso em: 10 out. 2011.

⁶⁰ BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Tradução Maria Manuel Miguel e Rui Grácio. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

⁶¹ BLOCH, Marc. *Introdução à história*, p. 35-36.

à sua diversidade. A marcha fúnebre se enquadra nessa situação: não é tão lembrada e, erroneamente, quando se fala dela, geralmente vem à memória das pessoas a referência a uma ou outra música de conhecimento restrito, ou então a de Chopin, esta de percepção ampla, cujas primeiras notas da melodia são facilmente cantaroladas em várias partes do mundo.

Marc Bloch, ao lembrar Calvino, Lutero e Loyola – homens de outros tempos, do século XVI, mas, muito presentes, porquanto representam continuidade de uma civilização –, alerta que “o historiador, ocupado em compreendê-los e em fazer compreendê-los, terá como primeiro dever restituir ao meio respectivo, banhados pela atmosfera mental do seu tempo, as contas com problemas da consciência que já não são exatamente os nossos”.⁶²

Assim, procedeu Philippe Ariès ao estudar os costumes funerários contemporâneos na França no período compreendido entre 1950-1960.⁶³ Inspirado na piedade pelos mortos que levava “correntes migratórias aos cemitérios das cidades e das aldeias” no Dia de Finados, banhadas pela natureza metafísica da morte, viu-se obrigado a ampliar sua pesquisa para um tempo longínquo “[...] arrastado pelas correntes numa investigação incessantemente ampliada”.⁶⁴ Tal procedimento estendeu seu olhar ao princípio da Idade Média para descobrir antigas práticas funerárias, diferentes das nossas, que passaram por processos longos de mutação até atingir a década de 1950. Sentindo-se impelido para mais longe, ele constatou que “as modificações do homem em face da morte ou são muito lentas em si mesmas ou se situam entre longos períodos de imobilidade”.⁶⁵

Os contemporâneos não se apercebem delas porque o tempo que as separa ultrapassa várias gerações e excede a capacidade de memória coletiva. O observador hodierno se quiser chegar a um conhecimento que escape aos contemporâneos deve, portanto, dilatar o seu campo de visão e estendê-lo a uma duração mais longa do que a que separa duas grandes durações sucessivas. Se se ativer a uma cronologia muito curta, ainda que pareça longa aos olhos do método histórico clássico, arrisca-se a atribuir caracteres originais da época a fenômenos que na realidade são muito mais antigos.

O medievalista francês Georges Duby, ao refletir sobre as orientações da pesquisa histórica na França entre os anos de 1950-1980 (mesmo período focado por Ariès), baseando seu

⁶² BLOCH, Marc. *Introdução à história*, p. 41.

⁶³ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*: desde a Idade Média. 2. ed. Tradução Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989, p. 10.

⁶⁴ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 11.

⁶⁵ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 13.

pensamento sobre os novos caminhos da história desde a fundação da revista dos *Annales* em 1929, considerou que, desde então, o historiador cada vez mais vai

[...] afastando-se dos acidentes de superfície, dessas pequenas bolhas que são os ‘acontecimentos’, para sondar a espessura, a profundidade, insinuando-se, para isso, nos ritmos da longínqua duração, aventurando-se até nos grandes fundamentos onde nada mais parece mudar, mergulhando o olhar em direção às bases, em direção às camadas mais estáveis.⁶⁶

Parafraseando Braudel, dizemos que a história da música não é uma história em si.⁶⁷ Não basta ouvi-la agora e supor como teria sido no passado ou pretender compreendê-la sem que sejam consideradas as circunstâncias em que a música foi composta. Ao me propor a estudar a marcha fúnebre, de certo modo circunscrita na região do Campo das Vertentes em Minas Gerais, percebi que a pesquisa me guiava para lugares e situações distantes, apontava novos caminhos que não havia pensado trilhar.

Como um caçador que em densa floresta, atrás da sua presa, se guia por vezes pelas pistas deixadas por ela, também procurei nos vestígios que sobraram de um tempo passado as origens dessa música. Na busca de suas raízes em vias pouco retas, sem perder de vista as marcas deixadas pela música fúnebre instrumental no longo e acidentado caminho que percorreu, procurei me valer das suas primeiras amostras. E, curiosamente, algumas práticas que considerava antigas revelaram-se recentes, de poucas décadas atrás, quando a música fúnebre se incorporou às encenações, manifestações de pesar e luto ante a morte do outro, sintetizadas na saga de Jesus Cristo, e nunca esquecida pelos seus seguidores. Outras, porém, estão tão distantes que não temos como precisar suas primeiras ocorrências.

De pretenso historiador da música, vi-me envolvido com os estudos daqueles que se dedicam às histórias dos mortos e da morte, com seus respectivos tempos, lugares e culturas. Em virtude disso, atentei para as considerações de Marc Bloch e George Duby, e confiei no conselho de Ariès, para quem “o historiador da morte não deve ter receio de galgar os séculos até completar o milênio: os erros que ele não pode deixar de cometer são menos graves do que

⁶⁶ DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 217-243. Em *Orientações da pesquisa histórica na França, 1950-1980*, Duby faz uma defesa contundente do movimento surgido em 1929, dizendo que “ela [revista *Annales*] fora a arma de um combate encarniçado contra o que subsistia das tradições positivistas, solidamente apoiadas em instituições poderosas – contra a história-batalha, contra uma história política isolada do resto, contra uma história desencarnada das ideias. Por uma história econômica em primeiro lugar. Cada vez mais pela história social” (p. 217).

⁶⁷ BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. 2. ed. 4. reimp. Tradução J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 29.

os anacronismos de compreensão a que o expõe uma cronologia demasiado curta”.⁶⁸ Além do mais, segundo Fernand Braudel, costumes e práticas sociais, normalmente, são de longa duração, mesmo porque as mentalidades mudam devagar, lentamente.⁶⁹ O tempo passa, as sociedades mudam ou morrem e os costumes também, porém algo do que aconteceu permanece, isto é, mudanças que podem ocorrer nas sociedades sem que a sua estrutura mais profunda seja atingida.⁷⁰

Partindo dessa premissa, Braudel diz que, “por certo, as civilizações são mortais nas suas florações mais preciosas; por certo, elas brilham, depois se extinguem, para reflorir sob outras formas. Mas essas rupturas são mais raras, mais espaçadas do que se pensa. E, sobretudo, elas não destroem tudo igualmente”.⁷¹ Lidamos, assim, com a perspectiva de longa duração, que se sobrepõe ao tempo entrecortado, detentora de um fio condutor, visto que, “quando atingimos as camadas profundas da história” – deixando de lado divisões abstratas do tempo, muitas vezes identificados por conceitos como Renascimento, Barroco e Romantismo –, “o que vemos são continuidades”.⁷²

Um ponto crucial se fez presente desde o início: era preciso tomar cuidado com as armadilhas que sugerem simples e ingênuas descrições de fatos que se sucedem mecanicamente, perfis biográficos, catálogos ou dados estatísticos por vezes desconectados com o momento, os costumes e as tradições da época de criação da obra; ou se deixar levar pela linearidade do tempo histórico, da evolução dos estilos ou outras “abstrações acadêmicas que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem”.⁷³ Entrementes, não é tarefa fácil para o historiador livrar-se desses recortes temporais tão difundidos que estão em livros de história da arte, enquadrando seus artistas nesses períodos e classificando suas obras como tal.

⁶⁸ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 13.

⁶⁹ BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. A longa duração é uma categoria criada por Braudel.

⁷⁰ BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*, p. 49. O conceito de estrutura, segundo Fernand Braudel, domina os problemas de longa duração. Para os sociólogos, significa coerência, organização, relações bastante fixas entre realidades e massas sociais. Para os historiadores, é articulação, arquitetura, uma realidade que o tempo utiliza mal e veicula mui longamente.

⁷¹ BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*, p. 25.

⁷² HUIZINGA, Johan; BURKE, Peter; LE GOFF, Jacques; 1924; METTRA, Claude. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 589.

⁷³ ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995, p. 15.

Ligado ao *tempo-de-agora* e entendendo que “o tempo histórico se baseia num tempo incompleto, inacabado, que nos impõe uma constelação de perigos”,⁷⁴ cabe-me contextualizar a marcha fúnebre da forma como foi aceita, vivida, trabalhada e acomodada na citada região mineira. Foco o trabalho no gênero musical que se estruturou ao longo de séculos e acompanhou a evolução permanente dos instrumentos, conjuntos musicais, práticas funerárias e devocionais dos homens, em diferentes locais e “diferentes tempos que se acham superpostos em cada momento histórico”.⁷⁵ A história se baseia em patamares, disse Braudel. “Na superfície, uma história factual se inscreve no tempo curto, é a micro-história. A meia encosta, uma história conjuntural segue seu ritmo mais lento [e, por fim], a história estrutural, de longa duração, que coloca em jogo séculos inteiros”, patamares que na visão de Chartier estão estreitamente vinculados.⁷⁶

Esperançoso de que documentos musicais e bibliografia pertinente me trouxessem informações sobre “quem, quando, onde, como e por que” as marchas fúnebres foram compostas, vi-me arrastado para lugares e épocas longínquas e levado a conhecer melhor costumes funerários, tanto estrangeiros quanto brasileiros, o que não fazia parte do projeto inicial. Percebi que informações importantes para esta tese precisariam ser buscadas noutras fontes não somente nas fragmentárias partes musicais recentes, cópias por vezes malfeitas dos primeiros manuscritos, dos originais perdidos devido às intempéries, do mau uso e do descuido de seus guardiões. Ademais, sabia que não seria possível reduzir a pesquisa a alguns exemplos musicais, a biografia de compositores ou mesmo análise estrutural e formal de partituras. Teria que associar a música aos acontecimentos (enterros e Semana Santa) e buscar respostas para as hipóteses levantadas sobre sua origem europeia (especialmente francesa) e consequente fixação no Campo das Vertentes a partir de meados do século XIX.

Uma dificuldade se impôs desde o início, e isso se aplica para todas as épocas: o trabalho com as fontes documentais. No caso específico da música, esse problema se ramifica: na ausência da escrita musical, na falta de uma cultura arquivística, na inexistência de gravações em áudio e vídeo, puro desapego ao manuscrito ou na dificuldade de se ter acesso aos “arquivos particulares”. A inexistência de arquivos e de técnicas destinadas à guarda e conservação de

⁷⁴ KONDER, Leandro. A concepção da história de Walter Benjamin. In: O Percevejo. Nº 6, Ano 6, *Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998, p. 64-67.

⁷⁵ BRAUDEL, Fernand *apud* Os tempos da história. In: CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 65.

⁷⁶ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*, p. 65.

documentos fez perder parte considerável das partituras, cartas, avisos, programas da festa, fotografias, contratos de serviços musicais, enfim, todo material que pudesse contribuir para tornar mais claros os acontecimentos passados. Portanto, para chegar aos resultados é imprescindível que o pesquisador amplie sua visão e recorra à iconografia, à literatura, às fotografias, aos depoimentos, à memória das pessoas que ouviram dizer, presenciaram um fato ou participaram dele.

Logo, os documentos não são mais aqueles relativos aos seus produtores e ao seu produto, mas aos eventos, aos acontecimentos que, somados, são capazes de ajudar a vencer as lacunas e os silêncios das fontes. Conceber esse tempo histórico, segundo José Carlos Reis, implica, além da organização de certo material como conhecimento para a reconstrução da realidade histórica passada, a concepção geral da história do autor e, finalmente, o tempo concreto, vivido da realidade histórica.⁷⁷ Ante a complexa rede de informações que se articulam com o tempo vivido pelos homens, o historiador necessita, para estudar e descrever os fatos, entender que “os documentos se referem à vida cotidiana das massas anônimas, à sua vida produtiva, à sua vida comercial, ao seu consumo, às suas crenças, às suas diversas formas de vida social”.⁷⁸

Para mais além da questão que envolve o tempo longo, a história em questão é a das pessoas de determinado lugar do interior do país, nada parecida com a dos grandes compositores brasileiros contemporâneos do porte de Antônio Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno ou Heitor Villa-Lobos, mas de homens que se dedicam à arte da música mais por amor, por devoção do que por profissão. Vi-me diante dos problemas que os historiadores têm de enfrentar para escrever a *história vista de baixo*. Essa expressão, hoje em dia um tanto batida, representou nos anos 1950 e início dos anos 1960 “uma tentativa estimulante de examinar os acontecimentos de uma nova perspectiva, a das pessoas comuns”.⁷⁹ O primeiro deles se refere à falta e à qualidade dos documentos disponíveis, “na medida em que o tempo histórico vai ficando mais distante”,⁸⁰ e aquilo que produziram – partituras ou outros escritos sobre a música para uso imediato – vai ser perdendo com o passar dos anos. O segundo está intimamente ligado ao fato de que o foco da pesquisa recai sobre músicos amadores, muitas

⁷⁷ REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e o tempo histórico: a contribuição de Febre, Bloch e Braudel*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008, p. 79.

⁷⁸ REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papirus, 1994, p. 126.

⁷⁹ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 228.

⁸⁰ SCHARPE, Jim *apud* A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, p. 42.

vezes de (re)conhecimento e expressão restrita aos seus lugares de origem e onde exerceram a sua arte; portanto, à margem dos acontecimentos patrocinados pela elite, de maior visibilidade e alcance nos grandes centros do Brasil.

Para conhecer melhor e descrever de que maneira esses músicos tomaram conhecimento do gênero musical e dele fizeram uso para criar as músicas que ainda se pode ouvir em enterros e procissões, procurei me valer de bibliografia e de maior número possível de informações pertinentes ao tema. Todo material foi então revelando traços característicos dos costumes funerários e de manifestações de devoção e de organização de grupos sociais de distintas categorias que acabaram por incentivar a composição de música adequada.

Em pleno século XXI, pouco se sabe acerca da marcha fúnebre composta no exterior ou no Brasil, sua origem, seu desenvolvimento e circulação a partir da Europa Ocidental para outros lugares. Ouso dizer que esse desconhecimento prende-se a dois aspectos: primeiro, à temática da morte “que o homem teme mais do qualquer outra coisa”;⁸¹ portanto, tende dela se afastar; e, segundo, ao fato de que, como peça isolada, ser tocada em lugares e momentos específicos, os caminhos que conduzem a ela serem mais estreitos e acidentados. Somente alguns privilegiados ou especialistas têm visão mais ampliada do gênero, o que justifica a colocação de Bloch da inutilidade de conhecer o passado se nada sabemos do presente. São as nossas experiências recentes o ponto de partida para um caminho de volta ao passado na busca das suas origens, quando, por longo tempo e “diferente dos dias atuais”, a música foi um dos pilares da cultura, esteve integrada ao dia a dia das pessoas e compreendê-la fazia parte da cultura geral.⁸²

Reconhecê-la agora nos leva a um longo movimento de regresso, em busca de suas origens, atrás dos “porquês” da sua gênese e de como foi assimilada e introduzida nas manifestações de pesar pela morte do outro. Uma teia complexa, em que se entrecruzam interesses coletivos e particulares, músicas erudita e popular, igreja e corte, ordens terceiras, irmandades e câmaras municipais, atividades profissional e amadora, guerras e revoluções, atividades musicais em grupo e individual, músicos escravos e libertos, mestiços ou brancos, imigrantes e os da terra, sistemas de governo monárquico e republicano, costumes funerários antigos e atuais, músicas sacra e profana, Semana Santa e enterros, compõe uma superestrutura em que

⁸¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor. Metafísica da Morte*, p. 61.

⁸² HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 13.

a música fúnebre surgiu, acomodou-se, permaneceu e convive, na atualidade, com as novas maneiras, novos costumes funerários e de representação da Paixão de Cristo⁸³ em grandes e pequenas cidades do Brasil e do exterior.

1.5 Retrospectiva histórica

A execução de música em funerais é tão antiga que não há como precisar seu início, mas podemos especular sobre sua prática desde que o homem começou a produzir sons através da voz, de objetos ou de instrumentos que inventou e os relacionou com os múltiplos momentos da sua vida cotidiana, na comunicação interpessoal, rituais, festas, guerras, despedida dos mortos, enfim, em datas importantes de quaisquer comunidades.

Pesquisadores dão como certo o fato de que, no princípio, os homens tomaram emprestados os sons de instrumentos e da própria voz para imitar sons da natureza (trovão, vento, chuva, mar, correnteza do rio), além dos emitidos por animais e pássaros.⁸⁴ E foi dessa perfeita integração com a flora e a fauna que o homem, fazendo uso do próprio corpo e dos materiais de que dispunha, deu os primeiros passos em direção a um sistema de comunicação que foi se aprimorando num mundo em que o conceito de música como arte, como nós a conhecemos na atualidade, não existia.

Na Antiguidade, “primeiro viveu-se a era da percussão, até que o homem conseguisse articular o ritmo com a altura do som e, a partir daí, começar a arranjar os sons até conseguir realizar uma composição”.⁸⁵ Evidentemente que esses sons organizados se manifestaram em forma de cantos e “os primeiros desses cantos dificilmente, segundo os padrões atuais, seriam considerados música”.⁸⁶ É certo que sair dessa comunicação rudimentar para uma mais qualificada foi uma ação lenta. O homem precisou cuidar de arranjar os sons, perceber o resultado das suas combinações, para criar um sistema de codificação inteligível que demorou a acontecer, levou alguns milhares de anos.

⁸³ *Passion* em alemão e *passione* em italiano. “A parte dos evangelhos que conta a *Passio Domini Nostri Jesu Christi* cantada em Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa”. Cf. ZINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*, 1976, p. 427.

⁸⁴ SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

⁸⁵ BUCK, Percy. *História da música*. Tradução Fernando Lopes Graça. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, [19--] s/d, p. 88.

⁸⁶ JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*, p. 131.

A iconografia que nos restou de tempos longínquos, decorrente dos trabalhos de todas as ciências agrupadas na antropologia histórica, sugere o emprego de ossos, madeira, cerâmica, couro ou outros objetos quando manipulados pelo homem com a intenção de fazer ruído, produzir sons, comunicar e estabelecer relações. Então, “o homem descobre como criar instrumentos musicais a partir daquilo que encontra na natureza [...] e daquilo que ele próprio aprende a criar”.⁸⁷ O interesse manifestado pelo fazer musical tem sua explicação, pois antropólogos acreditam que

a música evoluiu, de início, para fortalecer os laços da comunidade e resolver conflitos. [...] Se a música surgiu para fortalecer laços sociais e resolver conflitos, ela deve sua existência às emoções. Porque é exercitando ou apacando emoções que estabelecemos relação com outros seres humanos.⁸⁸

Dessas épocas recuadas, restaram poucos sinais presentes em pinturas, esculturas ou instrumentos musicais construídos pelo homem que formam um conjunto de fontes secundárias, de vestígios fragmentados e dispersos atestando que o homem pré-histórico participava de festas, cortejos festivos e funerais cantando, dançando e produzindo sons com os recursos de que dispunha ou que conseguia inventar e produzir.

A vida social dos nossos antepassados pode ser delineada observando-se as esculturas, pinturas e gravados parietais que retratam animais ou seres humanos em movimento, feridos, mortos e objetos de uso cotidiano, bem como cenas de rituais de dança, caça, procriação, cópula e morte. Invariavelmente, nelas constam os materiais de uso cotidiano e do próprio corpo humano para a produção de sons ou ruídos que, organizados de alguma forma, serviram para o deleite, a festa, o lamento ou para injetar ânimo nas tarefas desses seres.

Côncios de que a música, como fenômeno universal esteve presente nos principais momentos da vida dos seres humanos, principalmente nos rituais, nas festas e nos funerais,⁸⁹ não devemos desperdiçar as pistas deixadas pelos objetos ou representações de cenas da vida de grupos humanos que sobreviveram ao tempo. Mesmo não podendo observar os fatos que estudam – nenhum egiptólogo viu Ramsés, nenhum especialista das guerras napoleônicas ouviu o canhão de Austerlitz ou presenciou a orquestra tocando músicas nos funerais de Beethoven ou de Chopin –, os historiadores “não devem ignorar a imensa massa dos

⁸⁷ MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. Tradução Auripebo Berrance Simões. Revisão técnica Isaac Karabtschevsky. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 8-15.

⁸⁸ JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*, p. 388-389.

⁸⁹ MORAES, J. Jota de. *O que é a música*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90-91.

testemunhos não-escritos” colocados à sua disposição.⁹⁰ Deles, vou me valer para reconstruir parte da atmosfera de épocas passadas quando a música foi incluída nas cerimônias fúnebres de despedida e nas festas da Paixão de Cristo organizadas pelos católicos.

1.6 A morte e os mortos como tema

O tema música fúnebre acompanha o velho e fascinante tema da morte. Esta tese não está focada em como as sociedades trataram seus mortos, mas no jeito como cuidaram da morte. Há sociedades que cuidam de “destruir o morto, dele não devendo ficar nem mesmo uma memória”.⁹¹ Outras tendem a tratá-la de forma a manter a pessoa falecida viva na memória, fazendo uso de mecanismos capazes de perpetuar sua imagem. A música se insere nesse universo de representações sobre a morte, ajudando a tornar digna sua lembrança para os amigos e familiares.

Pesquisas em necrópoles demonstram que os homens de épocas ainda mais remotas tinham consciência da morte. O de Neanderthal (entre 80000 e 30000 anos) não somente enterrava seus mortos, mas às vezes os reunia; os “das cavernas de Carmel (40000 anos), da Chapelle-aux-Saints (45000 a 35000 anos), do monte Cícero, cavavam suas sepulturas e nelas depositavam seus mortos adultos sentados, tornozelos e punhos atados como fetos prometidos a uma segunda vida”.⁹² Essas manifestações encontradas nas sepulturas são sinais da consideração que o homem tinha sobre a morte e os seus mortos; entretanto, não sabemos como conduziram esses ritos, se com dança e música. E, se houve “música”, jamais saberemos o que cantaram ou tocaram.

Os registros mais antigos que poderíamos chamar de “primórdios da música fúnebre” são de alguns séculos antes da era cristã. Vemo-los nas pinturas, esculturas, desenhos ou outros objetos encontrados nas tumbas sendo que pouco se sabe a seu respeito, pois o que nos falta é a própria música. Analisando esses vestígios, sabemos que em Roma os “cortejos fúnebres

⁹⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Prefácio Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 80.

⁹¹ MATTA, Roberto da. *A casa e a rua*, p. 134.

⁹² RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*, p. 19. O autor cita Edgar Morin, sociólogo e filósofo francês. Em seu livro *O enigma do Homem*, relata que nos túmulos mais antigos que se conhece (dos homens de Neanderthal) há sinais de ritos fúnebres, que sugerem a consciência de continuidade da vida após a morte.

requeriam os *aulos*⁹³ (oboés recurvos) e as *trombetas retas*, ao compasso dos crótalos, antepassados das atuais castanholas”.⁹⁴



Figura 1 – Cortejo fúnebre grego.⁹⁵

Dos egípcios, permaneceram indícios que confirmam ter havido “música religiosa e profana, canções de trabalho e melodias de danças, [visto que nos] túmulos têm-se encontrado frequentemente reproduções de instrumentos de sopro, de percussão e de cordas”.⁹⁶ Como seriam as “músicas” desses povos antigos que reuniam a voz humana, os instrumentos de sopro, de corda e de percussão, não sabemos, pela simples ausência dos registros (escrita musical) de uma manifestação ainda não considerada artística, mas ritual. Pena que, como disse Percy Buck, “nenhuma nota sequer autêntica deles nos tenha chegado”.⁹⁷

1.7 Dramas litúrgicos, “tropos de introdução”

Em fins do século IX, o intuito de fazer os fiéis compreenderem e assimilarem as escrituras para participarem dos mistérios cristãos que culminam na Ressurreição originou de cenas curtas que, intercaladas na liturgia, ficaram conhecidas como “dramas litúrgicos”. Segundo

⁹³ O *aulo*, recurvo, ou não, e de palheta dupla, antecessor do atual oboé, era também muito conhecido na Grécia. É o instrumento da exaltação e da tragédia, do ditirambo – composição de estâncias e versos irregulares que exprimem entusiasmo e delírio – e do drama.

⁹⁴ RIBEIRO, Wagner da Silva. *História da Música no Antigo Continente*. São Paulo: Coleção FTD Ltda., 1965, p. 19-20.

⁹⁵ O morto é levado em carro funerário acompanhado por homens e mulheres batendo palmas sobre a cabeça ao som de um instrumentista tocando o aulos. MÉNARD, René Joseph. *La vie privée des anciens*. 4 v. Paris: Morel, 1923, vol. 2 – usages funèbres des grecs, p. 143.

⁹⁶ PHALLEN, Kurt. *História Universal da Música*. Tradução A. Della Nina. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 25.

⁹⁷ BUCK, Percy. *História da música*, p. 87-94.

Jacques Stehman: “[...] os compositores [o que na Idade Média significa os ‘mestres de canto’] pretenderam enriquecer o gregoriano, conferindo-lhe maior variedade expressiva ou decorativa; com a polifonia, vão adorná-lo de vestes suntuosas”.⁹⁸ Eram os “*tropos* de introdução”⁹⁹ que obtiveram sucesso e foram ampliados pelos clérigos, para, depois, ganharem novos personagens e episódios, tal como o exemplo seguinte, realizado na época da Páscoa:

- *Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?*
 - *Jhesum nazarenum crucifixum, o coelicolae.*
 - *Non est hic, surrexit sicut pedixerat;*
 - *ite, nunciate quia surrexit de sepulchro.*¹⁰⁰

“Primitivamente, esse tropo era simplesmente dialogado pelos oficiantes”,¹⁰¹ pois não havia “música”, mas, pura e simplesmente, uma recitação dos textos bíblicos. Recitação que se avizinhava do canto, não sendo mais que uma variação do tom, em que o orador, em suas lamentações, fazia ora soltando mais a voz, ora prolongando as vogais,¹⁰² abandonando a simples e monótona leitura do texto e aproximando-se, assim, da cantilena das passagens bíblicas. Pode-se considerar essa “a primeira manifestação dramática da Idade Média constituída de pequeno recitativo ou diálogo inserido na liturgia da missa”¹⁰³ encenada pelos religiosos que, em momento posterior, transformaram o próprio altar em peça cenográfica representando o túmulo de Jesus.

⁹⁸ STEHMAN, Jacques. *História da música europeia: das origens aos nossos dias*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1979, p. 44-45.

⁹⁹ Tropo, do grego *trópos*; do latim *tropu*. Desvio, emprego de palavra ou expressão em sentido figurado. Música: tom. Na música medieval, ampliação de um canto litúrgico de formação melismática, mediante acréscimo ou substituições. Cf. CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Tradução Eduardo Brandão. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 1, p. 239. “Na esfera da música monódica, o termo tropo define-se como o desenvolvimento musical ou literário, ou ainda músico-literário, de uma peça de canto, ou de uma parte de peça de canto, que figura no gradual onde se encontram os cânticos da missa e no antifonário que contém os do ofício”. Cf. FERRAND François *apud* A liberdade e a brecha: tropos, sequências, dramas litúrgicos. MASSIN, Jean (Org.). *História da música ocidental*. Tradução Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 154.

¹⁰⁰ “Quem estais procurando no túmulo, ó seguidoras de Cristo”? Pergunta o anjo às Marias. “Jesus de Nazaré, o crucificado, o filho do céu”. “Ele não está aqui, levantou-se conforme predissera; ide dizer que ele se levantou do túmulo”. Esse tropo, segundo Françoise Ferrand, encontra-se registrado, com a respectiva notação, na abadia de Sankt Gallen, bem como na de Limoges. Cf. MASSIN, Jean. *História da música ocidental*, p. 156. Cf. também nos Evangelhos de Mt, 28, 1-8, Mc, 16 e Lc 23, 55-56 e 24, 1-10.

¹⁰¹ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, p. 239.

«Eu sou a ressurreição e a vida: quem crê em Mim, mesmo se morrer, viverá» (Jo 11, 25-26). A Ressurreição de Cristo é a maior festa celebrada pelos cristãos. Segundo as Escrituras, Cristo ressuscitou e ascendeu ao céu para nos salvar. Na Páscoa, os cristãos celebram a Ressurreição de Jesus Cristo depois da sua morte por crucificação. E terminado o tropo, a Ressurreição tornava-se o tema do Introito, oração rezada pelo sacerdote ou cantada pelo coro no início da missa.

¹⁰² CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 75 (Coleção Estudos).

¹⁰³ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, p. 238.

Desde tempos muito antigos, “la liturgia dispone de tres medios de expresión: las palabras, los cantos e los gestos”.¹⁰⁴ As palavras, extratos de textos eleitos pela Igreja, lidos preferencialmente por diáconos ou sacerdotes, e os cantos litúrgicos (hinos) que na Igreja Grega também receberam o nome de *tropos*, adotaram os gestos litúrgicos como complementos para tornar as mensagens mais expressivas.

Por volta do início do segundo milênio, os padres perceberam as vantagens de se terem boa música, pinturas e belezas nas igrejas para estimular a devoção e atrair os fiéis e ajudá-los a entender os textos sagrados. O gosto pela encenação de passagens bíblicas, especialmente as da Paixão e Ressurreição de Cristo, conquistou os cristãos no momento em que as artes e os vitrais das catedrais góticas revelaram-se a “Bíblia do povo”.¹⁰⁵ A partir do século XII, às cenas do túmulo foram acrescentados cantos, com consequências bastante significativas para a música e para a dramatização da Paixão, atendendo ao gosto da assembleia que ansiava conhecer e se emocionar com as passagens bíblicas da forma como lhes eram apresentadas.

Num mundo de muitos analfabetos, impossibilitados por sua conta de terem acesso ao conteúdo dos textos escritos, primeiramente em grego e depois em latim, o teatro religioso lhes permitiu compreender o que ouviam dos sacerdotes. Estrategicamente, os padres reforçaram o uso dos “esquetes teatrais”,¹⁰⁶ cujas cenas curtas, interpretadas pelos próprios celebrantes, tornaram-lhes mais próximos dos fiéis e mais bem preparados para conquistar aqueles que ainda não criam. Essas cenas foram representadas em espaços e edifícios que surgiram em volta das campas de grandes mártires da igreja desde o segundo século da era cristã. A história da música fúnebre tem, por sua vez, uma estreita relação com o surgimento dessas campas que abrigaram os corpos dos santos mártires e das igrejas que foram erigidas no entorno das mesmas.

No começo da era cristã, mulheres e homens mortos decapitados, estirados na roda, na fogueira, em caldeirões, rasgados por unhas de ferro, expostos às feras ou flechados por defender a sua fé, tornaram-se mártires da fé, para serem cultuados como santos. “El culto a los santos comenzó con los mártires, cuyo primer testimonio es el tributado a san Policarpo, o

¹⁰⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. El simbolismo litúrgico. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2000, v. 3, p. 267.

¹⁰⁵ TABORDA. Apresentação. In: CAMPOS Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil colonial*, p. 12.

¹⁰⁶ As práticas antigas dos “esquetes” se mantêm viva. Ainda são usados com frequência em escolas e igrejas com a finalidade de reforçar um conteúdo a ser trabalhado num evento, ou mesmo de introduzir um assunto, para posterior explanação ou debate. Cf. <<http://www.toquedeareia.com.br/esquetesteatrais.php>>. Acesso em: 5 set. 2011.

bispo de Esmirna, muerto en 155”. Desde então, no dia de aniversário de morte do seu santo mártir, os fiéis se reuniam ao redor de sua tumba.

Assim, no princípio da Alta Idade Média, ao redor dos túmulos desses santos mártires, lugares de peregrinação, formaram-se pequenas comunidades que se incumbiram de edificar suas igrejas, oferecendo, assim, pontos privilegiados para os artistas realizarem suas obras. Os artífices e oficiais mecânicos, utilizando-se de materiais diversos como marfim, cobre, ouro, prata, esmaltes, vidro, madeira, bronze e pedra, conforme a região, assistem o nascimento das vilas “autour du monastère qui gardait le tombeau du martyr”.¹⁰⁷

Nesses espaços, desde então, a música se (re)organiza, dividindo-se em duas vertentes: a que poderia e a que não poderia ser cantada no espaço religioso. Se considerarmos que na língua medieval a palavra igreja denotava não somente o edifício “nave e campanário”, o templo em si, mas todo o seu entorno, o “adro” [*atrium*, ou cemitério], temos, desde esse tempo longínquo, já estabelecidas as condições em que poderiam ser apresentadas. Assim, esse pátio exterior, lugar também dos mortos, tornou-se sagrado e apto a receber cerimônias, realização de procissões e distribuição de sacramento.¹⁰⁸ Os músicos se beneficiaram dessa situação, visto que, ao longo do tempo, foi preciso criar música adequada ao interior e ao “lado de fora” do templo que cada vez mais recebia número maior de devotos.

1.8 Advento da música fúnebre instrumental

Desde o surgimento dessas comunidades, foram necessários mais de mil anos para que a música sinalizasse com a possibilidade de querer se tornar menos dependente da poesia para sua expressão, livrar-se das amarras e censuras impostas pelos religiosos, sair da situação de mera acompanhadora do canto e deixar definitivamente para trás o império absoluto da letra sobre a música, da poesia sobre a melodia e trilhar caminho próprio a partir do século XVI.

Fora do templo, entre os séculos XII e XIII, desenvolveu-se a música profana praticada pelos trovadores, do canto acompanhado por instrumentos não aceitos pelos sacerdotes. Os

¹⁰⁷ RÉAU, Louis. *L'art religieux en France: étude sur les origines del l'iconographie du moyen age*. Paris: Librairie Armand Colin 1947, p. 193. “ao redor do monastério que guarda a tumba do mártir” (tradução minha).

¹⁰⁸ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente: desde a Idade Média*, p. 27; e CAMPOS, Adalgisa Arantes. Locais de sepultamentos e escatologia através de registros de óbitos da época barroca. *Varia História*, n. 31, Belo Horizonte: PPGHIS/UFMG, jan. 2004, p. 159-183.

exemplos musicais remanescentes dessa época são poucos e, “até por volta de 1250, a música profana é, toda ela, canto. Por outro lado não há uma poesia que não esteja associada a uma melodia. Música e poesia têm assim realizada sua união íntima”.¹⁰⁹

“A partir do século XII – e por vezes um pouco antes – as inscrições funerárias, que quase tinham desaparecido na Alta Idade Média, reaparecem nos túmulos das personalidades ilustres”.¹¹⁰ Dá-se real valor para além dos epitáfios, gravuras, versos, danças macabras e cenas teatrais que expressam o pensamento medievo a respeito do tempo e da morte. Ante a sepultura de pessoas de destaque, o que se colocava de forma explícita era a certeza de que todos morrem, uma geração passa e outra a sucede. Ao tempo incerto da vida terrena, esperançoso da vida plena, “o homem agarra-se como um naufrago à substância do para-almém-das-sombras, procura valores que transcendem o tempo e a morte”.¹¹¹ Esse pensamento da morte amadureceu ao longo dos tempos para se dirigir aos vivos, em forma de epitáfios, sermões, lendas, cenas para lembrar-lhes de que também haviam de morrer.¹¹² Desenvolveu-se, portanto, ao longo da Idade Média até chegar aos séculos XV e XVI, uma arte funerária que objetivava demonstrar o quão efêmera é a vida, que a morte não tarda, chega para todos: papas, imperadores, reis, rainhas, camponeses, pastoras, jovens ou adultos, ricos ou pobres.¹¹³

Atentos aos novos comportamentos das pessoas que se achegavam aos templos com cantos e danças ou outras manifestações consideradas inadequadas ao ambiente, reagiram as autoridades religiosas com seus conselhos. Em 1231, o Concílio de Ruão proibiu a dança “no cemitério e na igreja, sob pena de excomunhão”. Outro Concílio, de 1405, manteve a desaprovação da dança no cemitério, ou que “se jogasse fosse o que fosse e proibiu aos atores, aos malabaristas, aos músicos e aos charlatães o exercício de sua atividade suspeita”.¹¹⁴ Verdadeiramente, nos primórdios da música ocidental, a dança executada por menestréis profissionais fazia parte da música popular cujo gênero não se confundia com o da música sacra, do cantochão entoado pelos clérigos na liturgia. No entanto, não foi possível evitar as aproximações, os intercâmbios e influências mútuas; daí, a preocupação dos líderes religiosos

¹⁰⁹ MASSIN, Jean. *História da música ocidental*, p. 161.

¹¹⁰ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 39.

¹¹¹ MARTINS, Mário, S. J. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*. 2 v. Braga: Livraria Cruz, 1969, v. 1, p. 9.

¹¹² MARTINS, Mário, S. J. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*, p. 173.

¹¹³ A “danza de la muerte” por Ruan de Pedraza. In: MARTINS, Mário, S. J. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*, v. 2, cap. 4, p. 32

¹¹⁴ ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 29.

com o trânsito de pessoas, materiais, músicas e músicos que punham em contato aquilo que para eles deveria estar distante, separado.¹¹⁵

Apesar de o predomínio da música vocal sobre a instrumental ter ocorrido até meados do século XVI, é evidente a importância dada aos instrumentos musicais ao longo da história da humanidade. E os sinais acerca desse fato são muitos. A história nos ensina que o povo hebreu dedicava especial interesse à música, tendo no próprio Rei Davi, poeta-músico, um ilustre representante. “Possuíam cantos de guerra, e de misteres, salmos e cânticos: os seus instrumentos eram igualmente a trombeta, a flauta, a harpa e vários tipos de tambores”.¹¹⁶ Assim, Davi, em seus 150 Salmos, não se cansou de louvar a Deus e de convidar os fiéis a adorá-lo como o fez no último deles: Louvai-o ao som a trombeta; louvai-o com saltério e com harpa. Louvai-o com adufes e danças; louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas. Louvai-o com címbalos sonoros; louvai-o com címbalos retumbantes (Sl 150, 3-5).¹¹⁷

No princípio, a música foi linguagem mágica, invocação das divindades do homem primitivo, e, mais adiante, se tornou ciência, como a matemática e a astronomia estudadas no tempo do filósofo grego Pitágoras. Por séculos, permaneceu como oração para, finalmente, misturar-se com o mundo profano, tornar-se uma arte, o que lhe proporcionou enriquecimento considerável. Essa passagem do ritual para o artístico se dá quando os sons, promessas de música, passam a ser “organizados sob ato humano consciente”, isto é, quando o ser humano sente a necessidade de transformar e registrar o que pensa, planeja.¹¹⁸ “A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade”.¹¹⁹

A “música”, desde os tempos mais remotos – independentemente do fato de ser ou não entendida como arte –, sempre teve a sua serventia. E se nós nos valemos dela para atos cotidianos é porque ela provoca alguma “reação que tende a melhorar nossa situação emocional”. Talvez, por isso, o ser humano, ao longo de sua existência, a tenha usado tanto em seus momentos de alegria quanto de tristeza. Como percebeu o psicólogo John Sloboda:

A razão pela qual muitos de nós nos envolvemos em atividades musicais, de composição, execução ou escuta, é que a música consegue despertar

¹¹⁵ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*, p. 228.

¹¹⁶ STEHMAN, Jacques. *História da música europeia*, p. 22.

¹¹⁷ BÍBLIA SAGRADA. *O Livro dos Salmos*. São Paulo: Maltese, s/d, p. 552.

¹¹⁸ STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996, p. 29.

¹¹⁹ STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*, p. 30.

emoções profundas e significativas. Essas emoções podem variar desde o ‘simples’ deleite estético diante de uma construção sonora e desde emoções como a alegria e a tristeza que a música às vezes evoca ou realça, até um simples alívio da monotonia, tédio ou depressão que pode ser proporcionado pelas experiências musicais cotidianas.¹²⁰

É nessa perspectiva de busca de conforto para os momentos de desgosto, de angústia ante a morte de uma pessoa querida, que a música fúnebre instrumental e profana se inscreve e dá seus primeiros sinais de vida.

1.9 Lamentar a morte com música

As mais antigas lamentações de que temos notícia fazem referência à Virgem Maria, que, acompanhada de São João e Madalena, venerou o corpo do Filho morto deixado estendido sobre uma pedra por José de Arimateia e Nicodemos. À comovedora expressão de dor da mãe, responderam os artistas nos séculos seguintes, representando-a em obras de arte que nos foram deixadas principalmente nos espaços sagrados. As lamentações da mãe de Jesus conquistaram o gosto do povo e se transplantaram para formas diversas de sentimento frente à morte das pessoas do seu convívio. Assim, foi que “en el siglo XII cuando apareció, por la influencia de las meditaciones de los místicos, [...] el rito popular de las *Lamentaciones fúnebres* que perdura hasta hoy.”¹²¹

“O *planh* [pranto, em inglês] é uma deploração, [lamento] sobre a morte de um personagem ilustre ou familiar”.¹²² Alfred Jeanroy,¹²³ ao pesquisar o repertório desses lamentos fúnebres, identificou tipos diferentes de homenageados: grandes personalidades (patronos/patronas), mulheres dos autores ou outros trovadores, sendo que o número dos protetores dos poetas líricos, que mereceram uma homenagem póstuma, é maior e destaca-se. Naquele momento, o qual revelou-se de grande fruição e um marco para a poesia e para a música ocidental, o sentimento de pesar pela morte do outro passou então a ser recitado em verso e prosa com

¹²⁰ SLOBODA, John. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008, p. 3.

¹²¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano: iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 538. (Nuevo Testamento).

¹²² CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, p. 265.

¹²³ Alfred-Marie-Henri-Gustave Jeanroy (1859-1954), linguista, filólogo, romanista e provençalista francês. Cf. JEANROY, Alfred. *La Poésie lyrique des Troubadours*. Toulouse: Édouard Privat Editeur; Paris: Henri Didier, Éditeur, 1934, v. 2, chap 6, p. 246-281. Entre as páginas 333 e 337, em « Notes additionnelles au chapitre VI », o autor apresenta a relação dos *Planhs*.

acompanhamento de instrumentos musicais. Iniciou-se, segundo o que indicam as composições, o costume de homenagear os mortos que, em vida, foram colaboradores, protetores das artes e desses poetas-músicos.

Alguns exemplos dessas elegias conseguiram sobreviver ao tempo, os seus autores identificados e revelados os nomes dos mortos lamentados. Essa arte, nascida no Limusino, região vinculada à Aquitânia, é uma síntese de poesia e música que os artistas da Idade Média exploraram e, ante ao que nos restou, souberam fazer muito bem. Lamentavelmente, muito do que se produziu em música dessa época está perdido, pois o sistema de notação musical existente, atribuído ao monge Guido d'Arezzo (995–1050),¹²⁴ era ainda precário, insuficiente para poder registrar em papel as ideias do compositor.¹²⁵ Muito da música que se produziu, considerando suas limitadas proporções, exigiu, por sua vez, um conjunto também limitado de símbolos, possibilitando que sua tradição fosse mantida pela oralidade.

1.10 A lírica trovadoresca e os lamentos

Chamamos trovadores¹²⁶ alguns poetas que, por volta do século XI e a partir da França,¹²⁷ foram se expandindo por toda a Europa cantando os louvores dos grandes homens, mortos ou vivos, devido às suas descobertas, invenções e realizações. Esses “trovadores provençais eram poetas-músicos, compunham poemas e melodias. Quando não interpretavam, eles próprios, as suas canções se faziam interpretar por cantores profissionais, os *joglars* [jograis]”,¹²⁸ no início, cantando em latim.

Na Provença, região originária dos trovadores, o latim não havia conseguido a importância que o fazia preferido na Itália como idioma vulgar, isto é, utilizado em tudo o que se escrevia. Porém, “foi nesta língua que os trovadores começaram a versificar, compondo poesias líricas na sua maior parte, nas quais celebravam as damas, os cavaleiros, as armas, os amores e a

¹²⁴ Músico italiano e monge beneditino. Atribui-se a ele a invenção da escrita musical e a nomeação das sete notas musicais como as conhecemos ainda hoje.

¹²⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977, p. 17.

¹²⁶ “O espírito cortês, a arte de trovar”. *Trouver*: encontrar; *se retrouver*: encontrar-se com alguém; *rencontrer quelque un*: reencontrar alguém.

¹²⁷ Esses poetas medievos tiveram origem em Provença (situada no sudoeste da França e banhada pelo Mediterrâneo), região rica, privilegiada pelo bom comércio, livre de guerras e governada por príncipes nacionais.

¹²⁸ CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 20.

cortesia”.¹²⁹ Apesar de música e letra andarem juntas, o que demandava certa cumplicidade, a poesia conseguia expressão, mesmo despida de qualquer melodia. Em suma, ela era “capaz de resistir, enquanto poesia, mesmo independente da música, o que não acontece com grande parte das letras de música popular, quando desvestidas da aura melódica”.¹³⁰

Naquele tempo, na França, quando as imagens dos santos começaram a aparecer glorificadas pela arte monumental do século XII e a despertar nos fiéis um forte interesse sobre suas origens,¹³¹ surgiu também, como uma “força subversiva [...] a presença da música profana: a poesia lírica aristocrática dos *Troubadours*, cantada nos castelos, e a poesia lírica popular, cantada nas aldeias”.¹³² A música passou a fazer parte desse movimento, ocupando espaços dentro e fora do templo, quando ao longo do século XIII a poesia lírica, de estilo mais livre, conquistou espaços antes dominados pela poesia épica.

Naquela ocasião, a Igreja de tudo fez para manter sob seu controle o destino tanto dos vivos quanto das almas dos mortos. Inventou o Purgatório, doutrina adotada pelo cristianismo a partir do século XII, quando “os enlutados passaram a ter o poder de reduzir os tormentos de seus mortos através de orações, o que colocava a igreja numa situação intermediária entre esses dois mundos, o que era feito por meio de rezas e missas”.¹³³ Institucionalizou, no século XIII, o dia anual dos mortos (Dia dos Fiéis Defuntos, finados) comemorado em 2 de novembro, um dia após a Festa de Todos os Santos, valendo-se dele para ampliar sua relação com os fiéis.¹³⁴ A música se achegou ainda mais à poesia, aproveitando-se das pequenas composições poéticas em forma de quadras (coplas) que se usavam para engrandecer, louvar um senhor feudal, bem como compor “lamentações fúnebres”.¹³⁵

¹²⁹ PUCHAL, José Carlos Adelantado. Os Trovadores. São Paulo: *Revista Esfinge*. Cf. em: <<http://www.revistaesfinge.com.br>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

¹³⁰ CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*, p. 20.

¹³¹ MÂLE, Emile. *L'art religieux du XII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1947, chap. 6, p. 187-243.

¹³² CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977, p. 16.

¹³³ SCHMITT, Juliana. *Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 146.

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*, p. 429. Na verdade, o Dia de Finados foi instituído no século X, por Santo Odílio, abade beneditino de Cluny, França, para os mosteiros de sua ordem. No século XI, a Igreja Católica universalizou a data, por intermédio dos Papas Silvestre II, João XVIII e Leão IX, que imputaram na comunidade o compromisso de dedicar um dia por ano aos mortos, cuja data (2/11, um dia após a celebração do Dia de Todos os Santos), foi escolhida no século XIII. O Dia de Finados não é cultuado pelos reformados, pois não veem nele fundamento bíblico.

¹³⁵ STEHMAN, Jacques. *História da música europeia*, p. 48. Cf. também em GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995. (grifo nosso).

O lamento,¹³⁶ composição elaborada em memória de um músico ou de uma personalidade ilustre, cujos exemplos mais significativos são do Renascimento, foi empreendido em diferentes países e comportava a música com letra. Quem inaugurou o hábito de um músico se lembrar do outro com música após sua morte parece ter sido Andrieu,¹³⁷ um francês do século XIV que compôs *Armes amours*, uma balada em homenagem a seu mestre Guillaume de Machaut (c.1300-1377). Assim, desde a morte de Machaut, a música fúnebre – ainda com canto – passou a merecer atenção dos principais compositores que almejam prestar homenagens a seus mestres para se tornar um costume não só francês, mas de outros países europeus.¹³⁸ O tributo parece inaugurar o costume de lamentar com música a morte de um “mestre compositor” e não somente um padrinho, mecenas ou mulher, como ocorreu em momento anterior.

Quadro 1 – Exemplos de conhecidas lamentações, *planctus*, deplorações, meditações.¹³⁹

Lamentações / Homenageado	Autor	Instrumento	Século	Local
<i>Armes amours / O Flour des Flours – sur la mort de Josquin des Prés.</i>	Andrieu (Franciscus) (? -1380)	Vozes	XIV	França
<i>Planctus sur la mort de Binchois</i>	Johannes Ockeghem (1420-1497)	Vozes e instrumentos	XV	Bélgica França
<i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i>	Josquin des Prés (1440-1521)	Vozes	XV-XVI	França
<i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i>	Johannes Lupi (c. 1506-1539)	Vozes	XVI	França
<i>O mors inevitabilis (Lamentatio super morte Josquin des Prés)</i>	Jheronimus Vinders ¹⁴⁰	Vozes	XVI	Holanda
<i>Lamentation on the Death of Ferdinand III</i>	Johann Jacob Froberger (1616-1667)	Cravo	XVII	Alemanha
<i>Meditation sur ma Mort Future</i>	Johann Jacob Froberger	Cravo	XVII	Alemanha

¹³⁶ Entre os cristãos, são famosas as Lamentações atribuídas ao Profeta Jeremias. O livro foi escrito em um contexto de morte, quando Nabucodonosor (605-562 a. C.), rei babilônio, liderou a destruição de Jerusalém e fez cativos muitos judeus ante à catástrofe que se seguiu à destruição. Por ocasião da Semana Santa, como já dito, muitas lamentações do Profeta são utilizadas nas cerimônias para lembrar os sofrimentos de Jesus. Cf. Lamentações de Jeremias: Bíblia Sagrada, p. 744-748. Importantes músicos escreveram músicas sobre os textos das Lamentações; por exemplo: Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594), que compôs as suas *Lamentationes* em 1588; Orlandus Lassus (c. 1530-1594), as *Lamentationes Hieremiae* em 1585; e Thomas Tallis (c. 1505-1585), as *Lamentationes Jeremiae*, uma coleção dividida em duas partes e publicada no último quartel do século XVI.

¹³⁷ ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*, p. 204 [verbete lamento], consta que “a mais antiga obra desse gênero é a balada *Armes amours – O Flour des Fleurs* –, uma canção em forma de balada composta por Andrieu em 1377, para celebrar a morte de Guillaume de Machaut”. Andrieu faleceu em 1380, três anos após realizar essa composição.

¹³⁸ MASSIN, Jean. *História da música ocidental*, p. 201.

¹³⁹ As informações contidas nesta Tabela 1 foram conseguidas em dicionários, partituras, capas de discos, programas musicais, sites de bibliotecas e livros de história da música.

¹⁴⁰ Pouco se sabe acerca desse compositor da escola franco-flamenga. Era mestre cantor em Gent/Holanda e seu lamento em honra a Josquin foi escrito para sete vozes, provavelmente entre os anos de 1525 e 1526. Cf. Dicionário Grove de Música, p. 1540 ou no CD da Naxos gravado pela Oxford Camerata em 1995. No seu poema, Vinders pede a Deus que olhe com bons olhos para o pobre Josquin falecido. Cf. <www.classicalarchives.com>. Acesso em: 16 nov. 2010.

E quando se fala em canção (*chanson*, em francês), fala-se de polifonia melódica e textual surgida a partir da *Ars Nova*, no século XIV, época em que os mestres franco-flamengos ousaram lançar moda de usar dois textos (um latino e outro em francês) numa mesma partitura coral. A técnica, um tipo de polifonia textual e poética, na verdade uma mescla de *chanson-moteto* (uma profana e outra sacra e cujo exemplo mais difundido é o *L'homme armé* – O homem armado), teve em Guillaume Dufay (c. 1397-1474), compositor da escola franco-flamenga, o seu primeiro mestre e precursor. Em fins da Idade Média, “a demarcação da esfera do pensamento religioso e das preocupações mundanas estava quase obliterada [...] e nada é mais característico a este respeito do fato de quase não existir diferença entre o caráter musical das melodias sagradas e profanas”.¹⁴¹

Essa combinação de dois textos em única partitura coral envolvendo o tema da morte é tão importante que selecionamos dois lamentos: *Mort tu as navré de ton dart*, composta por Johannes Ockeghem¹⁴² (1420-1497) pela morte de Gilles Binchois¹⁴³ (1400-1460), e a *Déploration sur la mort de Jean Ockeghem*, partitura que Josquin des Prés (c. 1445-1521) criou em 1497 ligando o poema (*Nymphes de bois*) do poeta Jean Molinet (c. 1435-1507) com o *Requiem eaternam*. Neles, em que há o texto poético em francês (canto) em perfeito contraponto com o texto latino (*cantus firmus*) conferindo à música plasticidade e densidade característica, os autores homenagearam seus mestres. Mais além dessa perspectiva contrapontística dos textos, está o “sinal de unidade” entre os sons religiosos e os civis, uma aceitação recíproca entre o sagrado e o profano que passaram a conviver harmoniosamente quando os religiosos, mais uma vez, se manifestaram preocupados com os avanços conseguidos pelos compositores, com os sinais de modernidade presentes nas suas obras utilizadas pelas igrejas.

As partituras exemplares desses dois artistas de prestígio, reconhecidos em sua época,¹⁴⁴ tornaram definitivo o costume elegante de reconhecer, de declarar, por música, respeito e consideração àqueles dos quais herdaram o saber musical. A *chanson-motete*, de Josquin des Prés, é bom exemplo desse gênero. Foi nesse ambiente de grande efervescência da música

¹⁴¹ HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo; Edusp, 1978, p. 145. Huizinga indica outras canções conhecidas de Dufay que foram escritas dessa forma: *Tant jê me déduis* (Tanto eu me divirto) e *Se la face ay pale* (Se minha face está pálida).

¹⁴² Eminent músico e professor, trabalhou como mestre de capela da catedral de Antuérpia. Atuou também como compositor e maestro na corte francesa de 1445 até a sua morte, atendendo a três reis: Charles VII, coroado em 17/7/1429, Louis XI e Charles VIII.

¹⁴³ Compositor flamengo conhecido também como Binchois ou Gilles de Bins.

¹⁴⁴ *Déploration* (Deploração), um poema de luto. O termo geralmente se refere a uma canção profana composta em homenagem póstuma, quando, segundo a tradição, um compositor chora a morte do seu mestre.

francesa, ou da escola franco-flamenga, que surgiram importantes partituras de música coral destinadas a lamentar as mortes de colegas músicos.

A morte de Ockeghem, respeitado compositor por outros mestres de sua época, suscitou um “concerto de lamentações”, unânime o bastante para que nele se possa identificar propósitos bem convencionais. Vale retomar *Nymphes de bois / Requiem aeternam*, uma peça comovente na qual Josquin des Près se despede daquele que foi seu mestre e convida os “hábeis cantores de todas as nações a chorar grossas lágrimas de luto, por terem perdido o verdadeiro tesouro e obra-prima da música”.¹⁴⁵ A peça encerra um costume de época em que os autores combinam um texto em que se misturam os mundos cortês e eclesiástico, cuja técnica tornou-se conhecida como *Ars Combinatoria*. Estimamos que Ockeghen, diante das tantas homenagens recebidas, “parece ter sido um grande professor; [pois] depois da sua morte, todos os músicos em posições de responsabilidade, na Bélgica, França e Itália, dedicaram elegias à sua memória”.¹⁴⁶

Muito difundido entre poetas-músicos, o costume das lamentosas homenagens ampliou-se naturalmente em ambientes de corte, repletos dos melhores músicos a serviço dos príncipes, reis e rainhas em seus palácios e igrejas.¹⁴⁷ E para eles também não faltaram homenagens póstumas desses artistas. É desse costume de lamentar a morte do mestre músico que, de certa forma, a prática se transfere para a realeza ampliando, sobremaneira, o universo de homenageados, bem como o de autores e músicas para esse fim.

1.11 Tombeau: literatura para instrumentos musicais de cordas e teclas

O *tombeau* é um gênero de música de caráter elegíaco genuinamente francês, sem letra, isto é, somente instrumental, que se popularizou a partir do princípio do século XVII no período barroco. Se nos detivermos sobre seus exemplos primorosos e considerarmos o volume de composições e artistas envolvidos, somos levados a concordar que os franceses deram um

¹⁴⁵ MASSIN, Jean. *História da música ocidental*, p. 229. “*Chantres experts de tous nations a plorer le vrai tresoir de musique et chef-d’oeuvre” grosses larmes d’ocie*”.

¹⁴⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*, p. 21.

¹⁴⁷ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, 1995. Norbert Elias, tendo Wolfgang Amadeus Mozart como personagem principal, discute a condição de um músico pretender ser independente numa sociedade em que todos, para serem reconhecidos e ganharem algum dinheiro, precisavam “cair no gosto” da aristocracia. Via de regra, os mais importantes músicos europeus estiveram empregados em uma corte. Mozart, ao contrário, lutou sem muito sucesso contra essa situação.

tratamento especial à forma de compor e de lembrar seus mortos ilustres com música. *Tombeau* é uma música escrita *in memoriam*. Nos *tombeaux*, declaram-se as mortes, evocam-se as memórias e expressam-se dores pela morte das pessoas às quais essas músicas foram dedicadas: artistas, príncipes, reis e rainhas. No entanto, é em memória de um companheiro de ofício ou mestre músico que as primeiras páginas musicais foram escritas.¹⁴⁸

O *tombeau* se mostra desde o começo com características marcantes de duas danças: da *allemande*¹⁴⁹ elegíaca, lenta e em compasso quaternário 4/4; e da *pavana*,¹⁵⁰ forma tripartida de dança cortesã renascentista. Dart afirma que as alemandas e as pavanais são meditativas e até mesmo trágicas,¹⁵¹ residindo, também nelas, as origens da música fúnebre que nos interessa. Musicólogos dão como certo o fato de ter sido Ennemond Gaultier (c. 1575-1651) o primeiro a celebrar a morte de outro alaudista chamado René Mezangeau, em 1638, intitulado a peça como *Tombeau de Mezangeau*.¹⁵²

A marcha fúnebre ainda não existia como gênero musical quando as primeiras músicas fúnebres foram escritas para instrumento(s). Se a música composta estivesse a serviço da igreja, da liturgia, privilegiava-se a voz humana, tolerando-se o acompanhamento de órgão; se música profana, admitia-se a participação de instrumentos musicais de toda espécie. Ao que nos interessa – a música fúnebre instrumental –, podemos afirmar que ao alaúde, instrumento mais popular que se tinha na Europa, profícuos compositores dedicaram-se à criação dessa música. Desde a Renascença, teve seu emprego garantido em *consorts* (termo arcaico para conjuntos instrumentais) a solo no acompanhamento de canto e recitativos das primeiras

¹⁴⁸ Em seus lamentos, os compositores, por vezes discípulos dos mestres homenageados, compuseram páginas de música para serem tocadas por instrumento(s). A inclusão de alguma passagem musical conhecida e de autoria do músico falecido na obra que o lembra, da maneira como acontecia com as obras corais, tornou-se uma das melhores maneiras de lhe prestar homenagem. Tal costume, assumido pelos compositores, se configurou como uma das marcas do gênero. Assim, ao ouvir o *tombeau*, o ouvinte automaticamente estabelecia uma relação entre a pessoa do compositor e a do seu mestre homenageado.

¹⁴⁹ O compasso quaternário da Allemanda será o mesmo a ser adotado para a maioria absoluta dos *tombeaux* e também das marchas fúnebres. Poucas vezes, aparecem no compasso binário simples 2/4.

¹⁵⁰ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1979, p. 160. A *Pavana* é uma dança lenta de origem muito antiga escrita em compasso binário ou quaternário que frequentemente servia de introdução para outra peça de caráter rápido. Ainda de acordo com Zamacois, a sua origem é incerta, pois alguns autores consideram-na espanhola, outros italiana, onde seria conhecida como *Paduana*. O seu caráter lento pode ser conferido em *Pavane pour une Infante Defunte*, uma obra curta duração (aproximadamente sete minutos), moderna e de muito sucesso do compositor Maurice Ravel, composta para piano em 1899 e, mais tarde, em 1910, orquestrada pelo próprio compositor. Na Inglaterra, são abundantes os exemplos de *pavanais* compostas para alaúde, teclado e conjunto. Cf. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, p. 707.

¹⁵¹ DART, Thurston. *Interpretação da música*. Tradução Marina Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 144.

¹⁵² A peça é curta, tem 24 compassos e foi escrita na tonalidade de Ré menor (Dm). Comparando-a com muitas das marchas fúnebres consultadas para esta tese, notamos semelhanças, com especial destaque para a estrutura da música, dividida em duas partes iguais, do modo como foram compostas muitas marchas fúnebres.

óperas. “Usado tanto em música profana como religiosa, por músicos profissionais, ou amadores de ambos os sexos, assumiu então uma importância só comparável à do piano no séc. XIX. Assim, foi escrita grande quantidade de músicas para alaúde, preservada em livros de tablatura”.¹⁵³

As alusões ao instrumento são tantas que nos permitem vislumbrar um cenário musical de épocas distantes, muito anteriores aos dos séculos correspondentes ao período renascentista. Cerca o alaúde toda uma simbologia retratada em afrescos ou pinturas em cartas de baralho associando-o ao “signo de aquário, signo de Ar e ressonância aquática”.¹⁵⁴ Desde a época em que viveu o filósofo grego Pitágoras, estudos ligavam a música, os números e a ciência dos astros, enquanto a harpa e o alaúde representavam o Sol e a Lua, respectivamente.

O alaúde, admirado desde a Idade Média na Europa e também em algumas localidades da África, tornar-se-ia, ao que sugerem os textos e iconografia da época, o instrumento musical de cordas mais precioso em países como a França e a Itália durante os séculos XV, XVI e XVII. As pinturas da época conferem destaque especial ao alaúde que, invariavelmente, aparece em primeiro plano, sendo tocado ao lado de cantores, conferindo ao instrumento essa função preliminar de acompanhar o canto.¹⁵⁵ Não há dúvida de que, dos instrumentos da Renascença, um dos mais importantes e o mais conhecido atualmente é o alaúde, de formato elegante e bonito. “Nenhum outro instrumento foi, com tanto carinho, retratado por artistas ou mais esplendidamente tocado pelos músicos”.¹⁵⁶

O alaúde “caiu no gosto” dos europeus: portugueses, franceses, espanhóis, italianos, principalmente, que legaram ao mundo bons compositores e tocadores desse instrumento de origem árabe, enquanto pintores (italianos, primeiramente) se destacaram ao retratá-lo em seus quadros, num instante de enorme circularidade desses artistas e de suas obras entre os países.¹⁵⁷ Pode-se dizer que o alaúde reinou absoluto e, não seria diferente, os músicos se interessarem pelo seu som e para ele escrever as mais lamentosas músicas do momento. Em

¹⁵³ HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 142-146.

¹⁵⁴ COTTE, Roger. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 103.

¹⁵⁵ BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. Tradução Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção História Social da Arte). Caravaggio, Lorenzo Costa e Vecellio Ticiano (Itália) e Françoise Puget (França) são alguns pintores que o retrataram em seus trabalhos que circularam pela Europa. No Brasil, Ataíde o registrou em pintura de teto de igreja, como o fez na de São Francisco de Assis de Ouro Preto/MG.

¹⁵⁶ HINDLEY, Geoffrey. *Instrumentos musicais*. Tradução Lenke Peres. São Paulo: Melhoramentos, 1981, p. 54.

¹⁵⁷ GRUZINSKI, Serge. *A passagem do século; 1480-1520: as origens da globalização*. Tradução Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 96-100.

sua época, o alaúde desempenhou o papel que seria transferido para o cravo no século XVIII, e, posteriormente, ao piano, orquestra e banda de música na execução de músicas fúnebres tanto em salas de concerto quanto em espaços abertos.

Os instrumentos de cordas e teclado começaram a adquirir sua forma clássica durante o século XV. No entanto, é quase certo que o clavicórdio tenha surgido no século XII para ser usado com fins didáticos, principalmente por cantores-professores.¹⁵⁸ Já em relação ao cravo, maior instrumento de teclas dos séculos XVI e XVII, a sua história antes do século XVI é obscura. A quantidade de composições de *tombeaux* para o cravo não é tão expressiva quanto o foram para o alaúde, porém alguns compositores escreveram músicas para esse instrumento, marcando época em que o gênero começou a ser esquecido pelos mestres franceses.

Nos *tombeaux*, substituiu-se o alaúde e encerrou, em meados do século XVIII, a história de composição dessa música. Todavia, foi um instrumento de importância sem igual para os compositores barrocos que necessitavam de instrumentos mais sonoros e com possibilidades timbrísticas e harmônicas que não eram possíveis em instrumentos de cordas dedilhadas ou friccionadas das famílias do alaúde e das violas.

Nesse período de pleno sucesso do alaúde e do cravo, brotaram a suíte¹⁵⁹ e a variação,¹⁶⁰ dois gêneros com número bastante grande de obras escritas para esses instrumentos. De acordo com Sérgio Magnani, a suíte que surgiu do “hábito de emparelhar danças remonta pelo menos ao século XIV”¹⁶¹ – quase sempre em estrutura composicional de forma binária *ab* – configura-se como a “primeira tentativa de um gênero de música instrumental”.¹⁶² Isso porque as peças, até então, “raramente respeitavam um princípio tonal e estético, sendo mais uma coletânea do que propriamente um gênero”.¹⁶³

¹⁵⁸ HINDLEY, Geoffrey. *Instrumentos musicais*, p. 70-71.

¹⁵⁹ Do francês *suíte*, isto é, série, sequência estilizada de danças. Cf. BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986, p. 40-41; e em ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*, p. 369.

¹⁶⁰ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*, p. 136. A variação, como forma musical, consiste em número indeterminado de peças breves, todas baseadas em um mesmo tema.

¹⁶¹ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, p. 915.

¹⁶² MAGNANI, Sérgio. *Comunicação e expressão na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996, p. 123.

¹⁶³ MAGNANI, Sérgio. *Comunicação e expressão na linguagem da música*, p. 123.

1.12 O Barroco e a marcha fúnebre: os exemplos de Lully e Purcell

O Barroco foi uma tendência artística que se desenvolveu primeiramente nas artes plásticas e depois se manifestou na literatura, no teatro e na música. O termo “significa pérola de esfericidade imperfeita e irregular, servindo para denominar a produção artística e cultural da Europa em fins do século XVI até o primeiro quartel do XVIII”.¹⁶⁴ Atribuir a origem do Barroco a determinado país e enquadrá-lo em período histórico, entre datas bem definidas, gera polêmicas. Ninguém, no entanto, discorda de que o século XVII, na Europa, foi todo ele barroco, com uma arte rica a ser vista nos palácios, igrejas e catedrais. “No Barroco, destacou-se um acervo palaciano e eclesiástico, pois eram os reis, o papado e as ordens religiosas que promoviam as artes”.¹⁶⁵ A arte da música acompanhou essa tendência.

Estudos recentes veem o conceito de Barroco como um alargamento para além das artes, isto é, como uma cultura de época dentro de uma perspectiva econômica, política e religiosa europeia que repercutiu inclusive nos países americanos recém-colonizados. Não se trata, portanto, de atribuir um lugar específico e enquadrado em determinada data, mas, sim, de entendê-lo sob o manto das maiores monarquias europeias e do pensamento da igreja pós-tridentina. É no estado das sociedades, na relação dos poderes político e religioso com a massa dos súditos que encontraremos a explicação para o surgimento de características da cultura barroca.¹⁶⁶

No seu período de maior intensidade, primeira metade do século XVII, quando, “em certo sentido, sob Luís XIV as artes se tornaram funcionais”¹⁶⁷ e a música barroca quis “dizer alguma coisa, ou pelo menos representar ou suscitar um sentimento geral, um “afeto”,¹⁶⁸ foram divulgados pelo movimento “italianista” os princípios da Poética de Aristóteles (384-332 a. C.). No sentimento formal do barroco, que ambicionava as grandes volumetrias sonoras, analogamente ao que acontece com as outras artes, o som passa a ser considerado veículo de emoções puras. “O barroco com seus efeitos e afetos queria agradar a qualquer custo”.¹⁶⁹ Dentro dessa perspectiva, na primeira metade do Seiscentos, quando “a produção

¹⁶⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*, p. 7.

¹⁶⁵ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*, p. 7.

¹⁶⁶ MARAVAL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997, p. 58.

¹⁶⁷ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p. 258.

¹⁶⁸ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*, p. 151.

¹⁶⁹ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 268.

instrumental francesa visava então principalmente ao alaúde e seu próximo, o cravo”,¹⁷⁰ surgiram *tombeaux* e artistas em número bastante expressivo naquele país.

“Durante grande parte do século XVIII, dois diferentes estilos nacionais de composição e de execução, o francês e o italiano, foram adotados internacionalmente”.¹⁷¹ Seus estilos se fortaleceram devido, em parte, às trocas realizadas pelos seus artistas e pelas influências passadas entre um e outro. Basta voltarmos nossa atenção para o que fizeram os músicos franceses e concordaremos com a afirmação de Dart. Sua importância se manteve sem que o brilho individual de alguns artistas de outros países comprometesse a hegemonia francesa na arte da música. No período citado, “as contribuições francesas mais importantes para o desenvolvimento da música [...] foram a suíte para alaúde e o estilo operístico de Lully”.¹⁷² A França foi um desses países que se inclinaram ante a magnitude da arte barroca, principalmente a aristocracia, durante o reinado de Luís XIV, entre 1643 e 1715, ano de sua morte.



Figura 2 – Jean-Baptiste Lully.¹⁷³
Por Nicolas Mignard (1606-1668).

A música preferida na corte do *Rei Sol* foi a das grandes óperas, principalmente as que incluíam *ballets*.¹⁷⁴ E o sucesso de um artista, bem como a apreciação de sua obra na corte francesa demandava uma concordância do rei que inclusive participava de espetáculos na

¹⁷⁰ LANZELOTTE, Rosana. *Aspectos retóricos da música do século XVII: um estudo do “Tombeau de Mr. Blancrocher” de Louis Couperin*. Rio de Janeiro: Encontro Nacional da ANPPOM, 1966, p. 323-326. (a citação encontra-se na p. 323).

¹⁷¹ DART, Thurston. *Interpretação da música*, p. 92.

¹⁷² DART, Thurston. *Interpretação da música*, p. 128.

¹⁷³ Musée Condé, Paris. Figura disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Musee_Conde>. Acesso em: 26 maio 2012.

¹⁷⁴ MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curt. *A música do homem*, p. 99.

qualidade de bailarino. Sabedores do gosto que tinha a corte pelos *ballets*, os compositores se empenharam em compor muitos deles, quando não os incluíam em suas óperas.¹⁷⁵

Foi então em *Alceste*,¹⁷⁶ ópera-bailado de Jean-Baptiste de Lully, encenada no pátio do Palácio de Versalles em 19/1/1674, ante o rei e demais membros da corte ocupando os lugares de honra, que *La pompe funèbre*, uma música breve, de morfologia curta, porém de caráter dramático, denso e de muito brilho, foi ouvida pela primeira vez. Escrita para pequeno conjunto de sopros,¹⁷⁷ a peça surgiu para demarcar de vez o espaço da música fúnebre instrumental; sem dúvida, um modelo para as futuras composições do gênero. Não poderia ter havido momento e espaço mais adequados para apontar de modo definitivo o uso da música fúnebre instrumental que passaria, em curto espaço de tempo, do teatro para as ruas.

O gosto pela ópera implicou trânsito intenso de cantores, instrumentistas e compositores entre países. Luís XIV não mediu esforços para contratar os melhores artistas europeus para sua corte, principalmente os italianos como Lully, um estrangeiro que, no dizeres de Braudel, “se quis francês”.¹⁷⁸ Certo é que Lully, ao conquistar a confiança e respeito do rei, fez-se o músico mais importante na França, inibindo, inclusive, o brilho de artistas franceses que não gozaram privilégio de estar tão próximo do rei e demais membros da aristocracia e participar das *entrées*,¹⁷⁹ missas, procissões, funerais e demais eventos de corte que solicitavam música e músicos da maior qualidade. Foi nesse ambiente da corte de “Luís XIV, o *Rei-Sol*, frequentemente apresentado como exemplo máximo do soberano absoluto, irrestrito,

¹⁷⁵ RAYNOR, Henry. *História Social da Música*, p. 260-261.

¹⁷⁶ Uma das obras de Eurípedes (c. 480 a. C.), dramaturgo grego que escreveu importantes tragédias, como *Medeia*, sua obra mais difundida. Ou *O Triunfo de Hércules*, uma tragédia (ópera) em cinco atos e prólogo, escrita por Philippe Quinault baseado em *Alceste* de Eurípedes, musicada por Lully e estreada em 19/1/1674 no *Jeu de Paume* em Paris. Na ópera, *La pompe funèbre* é tocada no enterro de *Alceste*.

¹⁷⁷ Trata-se de um conjunto de oboés, também conhecido como banda de harmonia.

¹⁷⁸ BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*, p. 138. Descoberto, o jovem Lully foi chamado à França pelo duque de Guise, a fim de “educar *mademoiselle* de Montpensier na língua italiana”. De acordo com Yehu Menuhin, Lully contava com apenas dez anos e seu primeiro trabalho foi como “ajudante de cozinha de Anne Marie de Montpensier, prima do rei”. Cf. MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curt. *A música do homem*, p. 98.

¹⁷⁹ Entradas em francês. Entradas régias, solenes. Segundo Lília Schwarcz, “cerimônias de ‘recebimento’ em que os reis [...] eram recepcionados com longas demonstrações de boas-vindas”. No Brasil monárquico, essas cerimônias se repetiriam tendo o Paço da Cidade, no Rio de Janeiro, o local onde se realizavam cerimônias semelhantes. Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 17. Na França, para ter acesso aos aposentos de Luís XIV, funcionários e familiares do rei realizavam as *entrées*, seguindo hierarquia e etiqueta rigorosas. Cf. ELIAS, Norbert. *Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 100-102. Em música, *entrée* significa entrada de ópera, *ballet* ou encenação. Peça, ou conjunto de peças ritmicamente marcadas, como marchas, organizadas nas danças cortesãs por semelhança melódica ou temática. Na música, o termo, entre os grandes compositores barrocos como Lully e Rameau, significou certo tipo de música que nas óperas servia para apresentar um ou mais personagens.

onipotente, [...] em virtude de sua posição como rei”, que a música fúnebre instrumental se firmou e deu o passo definitivo para se estabelecer como gênero na Europa.¹⁸⁰

Em fins do século XVII, o costume de compor uma música fúnebre se ampliou com a entrada em cena de outros mestres da música além da fronteira da francesa. Henry Purcell na Inglaterra revelou-se outro criador de importante partitura de música fúnebre instrumental daquele momento, sem vinculá-la à ópera, mas ao funeral cerimonioso da rainha Mary. Na Inglaterra, *The Queen's Funeral March*, peça curta para metais (quatro trompetes), destaca uma reverência dada à pessoa da rainha quando a música de corte, por excelência de Henry Purcell, era a mais apreciada naquele país. Composta para a procissão do cortejo da rainha Mary em Londres, no caminho entre o Palácio de Kensington e a Abadia de Westminster (Westminster Abbey), em 1694, a singela partitura define o costume de acompanhar com música o comboio.¹⁸¹



Figura 3 – Henry Purcell.¹⁸²
Por John Closterman (?/1711).

O *Anthem* (hino) *Thou knowest, Lord, the secret of our hearts!* (Tu sabes, Senhor, o segredo dos nossos corações!), canção não-litúrgica, é, no culto anglicano, o equivalente ao moteto,

¹⁸⁰ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*, p. 29. Era nas cortes de Luis XIV e dos reis James II e William III, na Inglaterra, onde se encontravam os melhores músicos que se dispunham na Europa, onde foram mencionados os títulos de *La Pompe Funèbre* e *Funeral March*, duas das primeiras marchas fúnebres escritas para instrumentos de sopro, já em fins do século XVII.

¹⁸¹ Mary II foi rainha da Inglaterra, Irlanda e Escócia. Protestante e casada com Guilherme III, foi sucessora do rei católico James II. Ela faleceu em 28 de dezembro de 1694 aos 32 anos de idade no palácio de Kensington. Purcell compôs a música que se ouviu entre o palácio e a Abadia, bem como a que foi cantada dentro do templo londrino no seu funeral.

¹⁸² National Portrait Gallery, London. Figura disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell>. Acesso em: 20 maio 2012.

para os católicos. Henry Purcell o compôs para ser cantado nos funerais da rainha Mary da Inglaterra, morta em 1694. No ano seguinte (1695), faleceu o próprio compositor e para ele o coro também cantou essa composição. Sua importância para a corte e para os ingleses garantiu-lhe sepultamento cerimonioso, tendo sido enterrado em 26 de novembro aos pés do órgão da Abadia de Westminster.¹⁸³ A música permaneceu e, ainda hoje, quando são celebrados ritos fúnebres nas principais igrejas do Reino Unido, é comum o hino ser entoado pelo coro e acompanhado pela assembleia.

O padre Jaime Diniz¹⁸⁴ (1924-1989), possivelmente o primeiro musicólogo brasileiro a voltar seu olhar para o gênero marcha fúnebre, escreveu que, “assim como parece ter sido J. B. Lully o primeiro a empregar a marcha na ópera,¹⁸⁵ e J. Ph. Krieger¹⁸⁶ na suíte para orquestra, assim parece que foi Couperin¹⁸⁷ quem o fez com relação à peça instrumental”.¹⁸⁸ Tudo indica ter sido Lully um dos primeiros a utilizar o termo *marche funèbre*, em substituição a *tombeau*, ou outras designações da música fúnebre, ainda vocal, de pouco tempo atrás.

André Danican Philidor,¹⁸⁹ autor da *Marche française (Marche Royale/1679)* e da *Marche funèbre pour le convoi du Roy* (1715), quando fez uso dos instrumentos de sopro mais modernos da época para sua composição, principalmente oboé e *crumhorn*, nos sugere que, na virada do século XVII para o XVIII, a música instrumental fúnebre já não dependia da poesia para sua expressão. Naquela época, a marcha fúnebre era notadamente composta com esse título e incluída por Haendel nas suas óperas-oratório.¹⁹⁰ Definido o gênero, só faltava

¹⁸³ CANDÉ, Roland de. História Universal da Música, v. 1, p. 487.

¹⁸⁴ Jaime Cavalcante Diniz, padre e musicólogo pernambucano, dedicou atenção especial às marchas fúnebres compostas por Ernesto Nazareth (1863-1934), Francisco Libânio Colás (c. 1830-1885) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), cujas obras mencionaremos no próximo capítulo.

¹⁸⁵ Jean-Baptiste Lully (*La pompe funèbre* em Alceste).

¹⁸⁶ Johann Philipp Krieger (1649-1725), compositor, organista e mestre de capela alemão. Cf. *6 Suiten Lustige Feld-Music für vier Blasinstrumente* (Nürnberg, 1704).

¹⁸⁷ Françoise Couperin (Paris, 1668-1733). Compositor, cravista e *organiste du Roi* (organista do rei), passando a escrever música para a corte do Rei Sol, Luís XIV. Entre suas obras mais importantes, estão as *Leçons de Tenèbres* compostas entre 1713 e 1717 para dois sopranos. Sua pessoa e obra serviram de inspiração para Maurice Ravel compor a suíte *Le Tombeau de Couperin* durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1917).

¹⁸⁸ DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth: estudos analíticos*. Recife: Deca, 1963, p. 60. Cf. também em DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969, v. 1.

¹⁸⁹ André Danican Philidor, compositor francês (c. 1652-1730), ficou conhecido como “o velho”. Tocava oboé e *crumhorn* e pertenceu a uma família de muitos músicos ligados à corte francesa. Como empregado de Luís XIV, foi membro da Grande Banda Militar e mais tarde passou a se apresentar na corte e na Capela Real. Dos seus 21 filhos, quatro tornaram-se músicos importantes na França. Compôs óperas-bailados, divertimentos e mascaradas para a corte de Luís XIV, bem como peças instrumentais, marchas militares e fúnebres.

¹⁹⁰ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*, p. 51. Segundo Carpeaux, “oratórios [...] são óperas de enredo bíblico”, destinados para execução durante a Quaresma, quando o uso nos países católicos não permitia a representação de óperas profanas. Foi quando se dedicou à criação de grandes oratórios e em dois

transplantá-lo do espaço privado da casa de ópera ou dos palácios para o espaço público para uso nas representações das cenas da Paixão de Cristo e de grandes funerais.

A música viveu, no longo período barroco, um dos momentos de maior esplendor de toda a história. Nele, consolidaram-se os gêneros como a cantata, a sonata, o oratório, o concerto grosso e a ópera, o mais significativo de todos eles. Foi nesse período, fins do século XVII, que a marcha fúnebre, inserida na suíte ou na ópera, também se firmou, de modo definitivo, como mais um gênero de música.

deles (*Saul* e *Sansão*) incluiu marchas fúnebres. Isso confere a ele o fato de ter sido um dos primeiros compositores a fazerem uso do termo naquele momento.

CAPÍTULO 2

As bandas de música, o piano e a entrada da marcha fúnebre no Brasil

2.1 A chegada da D. João VI e a música

Disse François Furet que “o historiador é como o pintor de estilo: o quadro é o período, o assunto é aquilo que ele vai escolher do período”.¹⁹¹ A proposta desta tese, já detalhada na primeira parte, nos obrigou a estender nosso olhar para um período mais recuado de forma a detalhar como a marcha fúnebre foi trazida para Brasil. Esse fato nos levou ao início do século XIX, precisamente até a cidade do Rio de Janeiro, que se colocou como a sua principal porta de entrada.

Em 1808, quando D. João VI (1767-1826) chegou ao Brasil, no calor da expansão napoleônica, fugindo das tropas do General Junot que estavam prestes a tomar Lisboa, o Rio de Janeiro não estava preparado para receber a corte e as mais de 15 mil pessoas que vieram junto com o rei e sua família. A cidade, muito precária, abafada, mal traçada e mal cheirosa, viu, de uma hora para outra, sua população aumentar 30% saindo dos 50 mil para 65 mil pessoas,¹⁹² tendo de “abrigar uma família real com seu gosto e seu comportamento de corte”.¹⁹³ Não havia morada para todos, a distribuição de água deixava a desejar “apesar das muitas fontes públicas”¹⁹⁴ existentes e o “abastecimento de alimentos era deficitário, principalmente o de carnes, cujo consumo era um luxo só presente em poucas ocasiões festivas no ano”.¹⁹⁵

Apesar das condições adversas, a corte soube se instalar e preparar um ambiente parecido ao que tinha em Portugal: mandou construir teatro e biblioteca, fazer funcionar uma gráfica e transformar a capital no centro de cultura mais importante da Colônia. Sob o comando de um amante da música, esses membros da corte não se furtaram de dar continuidade a alguns costumes, como participar de procissões, ir à ópera ou à igreja para assistir à missa ou para

¹⁹¹ FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradativa Publicações, s/d, p. 21.

¹⁹² MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 125-131.

¹⁹³ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*, p. 16.

¹⁹⁴ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, 1808-1818*. São Paulo: Martins Fontes, 1942, p. 52.

¹⁹⁵ Jurandir Malerba, em depoimento. Cf. em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/o-outro-lado-de-1808>>. Acesso em: 18 set. 2012.

ouvir um *Te Deum Laudamus*.¹⁹⁶ Os eventos dos quais participavam revestiam-se de grande significado, pois, ao assistir a festas, entradas solenes,¹⁹⁷ acompanhar procissões – que tornavam mais visíveis e próximas a pessoa do imperador e dos demais membros da corte –, “os populares tinham a oportunidade de chegar-se ao rei ou à nobreza”.¹⁹⁸

A partir desse instante, práticas comuns para essas pessoas de corte tornaram-se fatos corriqueiros para parte da população da capital da Colônia. Nesse ambiente festivo, foi possível aos compositores colocar suas partituras à disposição dos grupos de música para reforçar o embelezamento das cerimônias que deveriam, além da emoção, fixar na memória do povo as figuras dos principais personagens envolvidos.

Parte dos acontecimentos que envolviam a família real deveria ser vista pelo povo, cuja exposição pública em festas, enterros ou procissões solenes demandava uma organização que era ditada pelo cerimonial dos próprios príncipes, princesas e líderes católicos. Sob a égide dos poderes político e eclesiástico, que tudo controlavam e ordenavam, a organização de eventos públicos se intensificou com a chegada do rei e da sua comitiva. Desejosos de imprimir controle sobre as formas de sociabilidade, o cerimonial da corte tudo observava e autorizava de acordo com a vontade do rei.

Assim, fizeram com as procissões que desfilaram sob organização das confrarias, irmandades e demais segmentos da sociedade, com regras preestabelecidas, que passavam “pelo crivo do Estado e da Igreja”,¹⁹⁹ quando “os signos de poder desse jovem Estado nascido na Idade Moderna, bem como a sua eficácia simbólica, exprimiam-se por meio de cerimônias e rituais públicos como os *Te Deum*, personagens constantes dessas festas”.²⁰⁰

D. João VI não poderia ter vivido em época melhor para se tornar um amante da música. Contemporâneo de gênios como Mozart, Haydn, Chopin e Beethoven, o imperador desenvolveu o gosto pela música tanto sacra quanto profana ainda jovem, desde o momento em que se dedicou ao estudo musical. “Sua predileção eram as composições sacras, inclusive

¹⁹⁶ Canto alternadamente composto pelos dois Doutores da Igreja, Santo Ambrósio e Santo Agostinho, no dia em que este recebeu o batismo. Cf. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português & Latino*, v. 8, p. 64.

¹⁹⁷ “Entrada solemne de Rey, ou de Embaxador em alguma cidade”. Cf. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português & Latino*, v. 3, p. 147.

¹⁹⁸ Del PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 19.

¹⁹⁹ FURTADO Júnia Ferreira. Desfile a procissão barroca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 33, 1997, p. 251-279.

²⁰⁰ CHARTIER, Roger *apud* Del PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 12.

o cantochão no qual dizem que ele se arriscava como cantor, e sem fazer feio”.²⁰¹ E para satisfazer gostos que cultivava como assistir a missas diariamente, comparecer aos *Te Deum* e demais festas religiosas das quais se mostrava acompanhado dos familiares e outros membros da corte, não vacilou em mandar contratar “maestros para lhes tocar música de igreja”.²⁰²

Por 13 anos, ao impor costumes e práticas trazidas de além-mar, fez com que os moradores da cidade do Rio de Janeiro começassem a conviver com “novas maneiras de vestir-se ou comportar-se à mesa ou em cortejos; [...] hábitos como ir ao teatro e às missas cantadas” além de assistir “às mais imponentes festas de corte, como os nascimentos, os aniversários e as mortes, agora dignas de príncipes, rainhas e nobres”.²⁰³ Desses eventos cheios de música e das condições criadas para que os reinóis pudessem levar uma vida parecida à que tinham em Portugal, beneficiaram-se os moradores da capital imperial.

2.2 A contratação de músicos europeus: para a casa da ópera e para as bandas de música

Assim que chegou e se estabeleceu na cidade, D. João VI não titubeou e tratou de fazer vir um contingente de músicos europeus capaz de prover com música de qualidade as necessidades e os prazeres da corte. Não por acaso, “cerca de 72,6% dos músicos que estavam ativos na vida carioca do período joanino, seja diretamente como funcionários da corte ou como eventuais contratados, eram de origem europeia”,²⁰⁴ fazendo da “imigração de músicos portugueses e italianos para o Rio de Janeiro [...] fator decisivo na mudança do gosto musical no Brasil no início do século XIX”.²⁰⁵

A Sua Alteza, o imperador, amante da música, como já dito, além de mandar contratar músicos para a Casa da Ópera e para a Capela Real, fez vir do exterior aproximadamente “137

²⁰¹ ALDÉ, Lorenzo. Herança de um príncipe musical. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/por-dentro-da-biblioteca/heranca-de-um-principe-musical>>. Acesso em: 5 fev. 2010.

²⁰² FREIRE, Gilberto. *Intérpretes do Brasil*. Silvano Santiago (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 805.

²⁰³ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*, p. 21-22.

²⁰⁴ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*, p. 44.

²⁰⁵ CARDOSO, André *apud* MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 22.

músicos, incluindo alguns *castratti* italianos”,²⁰⁶ aos quais demonstrou apreço dispensando-lhes tratamento especial. “Os cantores tinham vestimenta própria – eram bem vestidos – usavam uma sobrepeliz de renda protegida por uma capa roxa e um cabeção vermelho”.²⁰⁷ Não obstante, “o número de capelães foi alterado, criaram-se regras para funcionamento do coro e da orquestra, bem como as obrigações do mestre de capela, compositor e organista, o Padre José Maurício Nunes Garcia [feito] líder musical da Capela Real”.²⁰⁸ Por sua vez, os meninos que cantavam no coro do colégio onde estudou Francisco Manuel da Silva²⁰⁹ usavam uniforme da instituição de ensino, bem como portavam um emblema “junto ao chapéu que usavam consistindo em um laço vermelho e azul”.²¹⁰ Além dos uniformes, outras deferências os tornavam diferentes dos demais, visto que, “por força de autorização especial, estavam isentos do serviço militar e não podiam ser presos, a não ser em circunstâncias especiais. Tal privilégio começou a ser concedido em 1808”.²¹¹

Outras condições foram criadas para se ter boa música na corte. Os reinóis quando chegaram se apossaram da Fazenda Santa Cruz, localizada a 60 km da capital, “que pertencera e fora formada pelos jesuítas sendo, porém, confiscada e incorporada aos bens da Coroa portuguesa em 1759, quando a ordem foi extinta pelo marquês de Pombal e os padres expulsos do Brasil”.²¹² Nessa Fazenda de grandes proporções, formaram-se músicos negros e mestiços virtuosos, para atender com seu talento aos caprichos do rei e seus convidados em missas, procissões e banquetes oferecidos no palácio imperial. Certa tradição musical que trouxeram para o Brasil precisava ser garantida e o treinamento de novos músicos no Conservatório de Música, sob orientação de talentosos mestres, como o padre José Maurício e o português Marcos Portugal,²¹³ revestiu-se de importância.

²⁰⁶ HAZAN, Marcelo Campos *apud* BINDER, Fernando Pereira. O Dossiê Neuparth. *Rotunda*, Campinas, n. 4, abr. 2006, p. 71.

²⁰⁷ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)* v. 1, p. 22-23. Cf. também em MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*, p. 61.

²⁰⁸ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 22-23.

²⁰⁹ Autor do Hino Nacional Brasileiro (1795-1865), tinha 13 anos de idade quando D. João VI chegou ao Brasil e frequentava a Escola de Música criada pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia em 1793, cujos alunos contavam com o “benefício adicional de ficarem isentos do serviço militar”. Cf. TABORDA, Márcia. *Guarda minha viola, ou violão? Organizando o samba do crioulo doido*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2006. Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha. Juiz de Fora, 2006, p. 463-469. (a citação encontra-se na p. 465)

²¹⁰ As cores da bandeira de Portugal. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 55-56.

²¹¹ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 55-56.

²¹² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*, p. 57.

²¹³ Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830), compositor e organista português, chegou ao Brasil em 1811 e permaneceu até morrer. Sua atuação no Brasil se resumiu em dar aulas e compor música especialmente

Assim nasceu uma nova vocação para a fazenda que passava a fornecer escravos músicos, ali criados, e ali formados para os paços imperiais da cidade. Costume inaugurado por D. João, e seguido depois pelos imperadores, os músicos de Santa Cruz eram constantemente transferidos para integrar a orquestra, o coral ou a banda do Paço de São Cristóvão e da Capela Imperial.²¹⁴

A lógica da sociedade de corte pressupunha a constante afirmação da condição de superioridade do rei. Não por acaso, todas as ações tinham por objetivo colocá-lo em evidência. Para tanto, os esforços para torná-lo visível e admirado por todos passavam pela sua exposição pública ao lado dos demais membros da realeza. Essa aproximação o fez “dialogar com as representações locais, anteriores ao seu estabelecimento. É por isso que as procissões eram acompanhadas por gentes, cores, cheiros e sons diferentes”.²¹⁵

Pertinente ao nosso objetivo, sons se ouviram naquela época acompanhando as procissões do Senhor Morto na Sexta-feira Santa. E a corte comparecia às cerimônias da Semana Santa dando seguimento à tradição nascida em Portugal no século XVI e imediatamente transplantada para o Brasil pelos padres jesuítas já no primeiro século da colonização.

Na primeira metade do século XIX, intensificou-se o costume, que já havia sido introduzido na Colônia pelos padres, de realizar procissões em honra dos Santos, do Santíssimo Sacramento e da Paixão de Cristo. No século XIX, a presença da banda de música, notadamente a militar, passou a compor o quadro geral de figurantes, padres e imagens de santos nessas ocasiões. Carl Seidler, observando-as na capital imperial, assim se expressou sobre a participação desses grupos:

Tais procissões estão na ordem do dia e quase diariamente são vistas a serpear com suas variegadas cores pelas ruas principais do Rio. **Vão precedidas por música militar, a tocar**, e nas festas mais importantes, como, por exemplo, Coração de Jesus ou de Nossa Senhora da Conceição, tomam parte os principais funcionários do estado com as pesadas estátuas da Madonna, em tamanho natural e crucifixos – quanto mais coloridos e pesados, melhor (grifo meu).²¹⁶

Além das suas atividades nos batalhões, as bandas de música que acompanhavam os soldados, invariavelmente, participavam das festas religiosas mesmo de forma indireta, quando estas,

sacra em homenagem aos grandes eventos da corte. Já idoso, não quis acompanhar D. João VI e demais membros da corte no retorno a Portugal, vindo a falecer no Rio de Janeiro, no dia 17 de fevereiro de 1830.

²¹⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*, p. 60.

²¹⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*, p. 8.

²¹⁶ SEIDLER, Karl. *Dez anos no Brasil*. Tradução e notas General Bertoldo Klinger. São Paulo: Martins Fontes, 1941, p. 42.

realizadas em quantidade considerável, se interpunham aos seus afazeres. O relato de Carl Seidler confirma isso:

As continências militares correspondiam a uma parte do preito que o Exército rendia a Deus. Assim ao Santíssimo Sacramento, às relíquias do Santo Lenho, punham-se as armas em adoração, inclinavam-se as bandeiras e os estandartes, **as músicas e cornetas tocavam marchas graves**; às imagens que passavam, punham-se as armas altas no braço, tiravam-se as barretinas e os oficiais abatiam as espadas. Quando um corpo em marcha encontrava o Santíssimo, metia em linha para prestar continência e logo depois voltava a coluna para acompanhar o cortejo; se um serviço urgente não o permitia, o comandante designava uma escolta para o acompanhamento. As próprias guardas formavam e prestavam idênticas continências aos cortejos (grifo meu).²¹⁷

À instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro sucedeu o período de declínio da economia mineira em decorrência da diminuição da produção aurífera e queda de recursos para investimentos na produção artística local. Se o descimento dos recursos para a produção musical destinada aos corais e orquestras começara a ser sentida, as atenções para um novo conjunto musical com vocação para acentuar o brilho aos festejos do lado de fora das igrejas encetaram-se. Afinal, havia novas maneiras de se ouvir música instrumental nas ruas, praças e avenidas nas festas realizadas na comunidade por meio das bandas de música e nos salões das residências e teatros por meio do piano, instrumento que passou a ser importado principalmente da Inglaterra desde 1808. Do piano e da banda de música, dependeu a marcha fúnebre para sua difusão em terras brasileiras.

2.3 Bando e banda de música – conceito e origens no Brasil

Mas a predileção de Aristarco era pela banda, pela pancadaria, grita vibrante dos cobres, fuzilaria das vaquetas, levando à janela quando o Ateneu passava, dando rebate à admiração das esquinas, o estrépito das caixas troando à marcha dobrada como um eco de combates, furor infrene, irresistível, de zabumbada em feira (Raul Pompeia).²¹⁸

Os conceitos de “banda de música”, ou simplesmente “banda”, na atualidade, se prestam para identificar um contingente amplo de formação de grupos musicais. Por longo tempo, até

²¹⁷ SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*, p. 42. Entende-se por marcha grave toda música usada para acompanhar procissões, podendo ou não ser fúnebre.

²¹⁸ POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, p. 56. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

meados do século XX, dizia respeito a grupo de militares ou civis tocando instrumentos de sopro e percussão. Depois, grupos de rock, de *jazz*, de pagode, de louvor ou diversas formações de música popular tomaram de empréstimo o antigo termo para relacioná-lo a estilos e gêneros de música do seu fazer musical. Para tanta diversidade, valho-me do sistema adotado pelo Dicionário Grove de Música que valoriza três critérios: função, formação e estilo ou gênero musical. O escopo deste trabalho certamente é o da função e do gênero, isto é, do uso em enterros e procissões tocando o gênero marcha fúnebre. As várias denominações para banda nascidas no século XX se mantêm no século atual, sempre aberto ao aparecimento de novas denominações.

A palavra banda, definida como conjunto instrumental no qual predominam os instrumentos de sopro e percussão, teria sua origem no latim medieval “bandum” (estandarte), a bandeira sob a qual marchavam os soldados.²¹⁹ Pode também advir de “bando”, surgido do termo germânico “ban”, que significa pregão, ato de apregoar, prestar um serviço de comunicação. Para Claver Filho:

Bandas, bandos. Banda e bando parecem vir – além do termo alemão que indica faixa – de uma palavra: do gótico bandwa – ‘sinal’ – que sobreviveu no italiano e no provençal, significando ‘tropa’, e no catalão indicando ‘distintivo militar’. Mas a seriedade dos bandos no Brasil colônia pode vir também do antigo francês *ban* cujo sentido inclui ‘cautela’ e ‘proibição’, com a influência de bando ou ‘diligência’.²²⁰

Bandum ou *Ban*, certo é que o conjunto que conhecemos atualmente foi-se estruturando desde o momento em que a música instrumental, despregada da vocal, começou a tomar parte dos eventos de rua, festejos e anúncios. É dentro desse panorama, no entrecruzamento de interesses públicos e religiosos, que o conjunto banda de música se estruturou. O padre jesuíta Raphael Bluteau, sem fazer referência à música, assim descreveu o verbete: “Parte ou lugar. De uma & outra banda. [...] Bandeira”.²²¹

Antônio de Moraes, sem também associar o termo à música ou ao conjunto musical, mas a equipamentos de artilharia, descreve o termo como “d’artilharia, os tiros disparados dos canhões a bordo de um navio, huma bordada: banda de frechas, as que despara um certo corpo

²¹⁹ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, p. 71.

²²⁰ FILHO, Claver. Prefácio. In: SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985, p. 7-8.

²²¹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*, v. 2, p. 29-30.

de gente”.²²² Bluteau o relaciona com arte militar, às bandeiras e pregões que se faziam “a som de caxas”.²²³

“Bando”, na África, designa “associação de músicos que cantam e dançam ao som de tambores”.²²⁴ No Brasil colonial, identifica “conjuntos de pessoas de importância, que, a toque de tambor e outros instrumentos musicais, sobretudo de metal, saíam pelas vilas proclamando ordem ou decreto, anunciando espetáculo ou pedindo algo”.²²⁵ O bando era, diga-se de passagem, uma cerimônia exclusivamente municipal.

Os pregões eram anunciados “ao som de caixas” – certamente, os primeiros instrumentos a serem utilizados pelos militares em suas atividades – que atraíam a atenção das pessoas para esses grupos que não só comunicavam, como também faziam solicitações da forma como ocorreu em São Paulo na primeira metade do século XVIII. Necessitando de grãos para as sementeiras de trigo, “Sua Majestade (em 1737) apelou para os lavradores de São Paulo, não para os de Portugal, mandando lançar ‘bando, ao som de caixas’, para que contribuíssem com sessenta alqueires de grãos destinados às ditas sementeiras”.²²⁶

Não faltou bando em Portugal para anunciar os procedimentos que deveriam ser tomados para as exéquias de d. Pedro III, falecido em 19 de maio de 1786. O enterro do rei só foi assistido pela corte e a população de Lisboa; porém, os bandos mandados sair pela rainha d. Maria I em outras cidades como Braga e Porto trataram de participar a todos infausto acontecimento. A provisão régia estabelecia regras e mandava que se fizessem as manifestações do costume de sentimento e luto. O bando constituído por “nove tambores de guerra, com caixas cobertas de baeta, dois pífaros e o tambor mor”²²⁷ saiu com seus membros levando fumo nos braços, todos vestidos de preto com capas compridas e varas pretas para levar as notícias dos procedimentos a serem tomados pelas lideranças locais.

²²² SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1789, v. 2, p. 157-158. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 15 maio 2012.

²²³ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*, v. 2, p. 31-32. Cf. também em PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, s/p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 20 maio 2012.

²²⁴ ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*, p. 45.

²²⁵ FILHO, Claver. Prefácio. In: SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*, p. 7.

²²⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 174.

²²⁷ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. *Cerimônias fúnebres por D. Pedro III (1786)*. Estudos em homenagem a João Francisco Marques. Coordenação Luís A. de Oliveira Ramos, Jorge Martins Ribeiro e Amélia Polónia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000, 2 v., p. 444-446.

Acontecimentos revestidos de importância em Portugal eram também comemorados no Brasil. “Por ocasião das Reais aclamações acontecidas em Portugal, os governadores na Colônia lançavam ‘bandos’ ao som das ‘caixas do presídio’ e os juízes ordinários mandavam lavar éditos ‘para que se fizessem públicas as notícias de um prazer tão desejado’”.²²⁸ Em Sabará/MG, com vistas às homenagens de uma data natalícia da princesa da Beira, “homens bons” com ricas capas bordadas e cocares magníficos, montados em cavalos ricamente ajaezados, acompanhavam o procurador da Câmara que lia o ‘bando’ anunciando a festa”.²²⁹

Viajantes que estiveram no Brasil no século XIX descreveram a ação desses grupos. Daniel Kidder os viu no Rio de Janeiro, em 1839, no domingo de Pentecostes, quando os católicos²³⁰ celebram a festa do Espírito Santo. Segundo o pastor norte-americano, “muito antes desse dia, e a fim de angariar fundos com que atender às despesas, bandos precatórios percorrem as ruas da cidade”.²³¹ “Em certas regiões do interior tais bandos precatórios adquirem aspecto peculiar e grotesco, [...] tocando violinos, tambores e outros instrumentos a fim de despertar a liberalidade, senão a devoção do povo”.²³²

Essa era a experiência que se tinha da música tocada nas ruas, bastante confusa, barulhenta e de duvidoso atributo. O que certamente contrastava com a que se escutava dentro dos palácios e das igrejas onde estavam os melhores, mais bem pagos músicos vindos do exterior ou revelados na própria Colônia, a exemplo de José Maurício Nunes Garcia. Com o passar do tempo, muitos instrumentistas profissionais que atuavam nas refinadas cerimônias religiosas se puseram a tocar em bandas de música, fato que passou a garantir certa qualidade aos grupos e repertórios que tocavam.

2.4 Banda de música militar

E será que, tocando-se longamente a trombeta de carneiro, ouvindo vós o som dela, todo o povo gritará com grande grita: o muro da cidade cairá abaixo, e o povo subirá nele, cada qual em frente de si.

²²⁸ Del PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*, p. 29-30.

²²⁹ Del PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*, p. 30.

²³⁰ KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias*. Tradução Moacir N. Vasconcelos. 2 v. São Paulo: Martins, 1972, v. 2, p. 121-122. Daniel Kidder esteve no Brasil entre 1837 e 1840 e os viu entre os Rios São Francisco e Paranaíba, quando foram intitulados de “fuliões cavalgatas” pelo Senador Cunha Matos.

²³¹ KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil*, v. 2, p. 120.

²³² KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil*, v. 2, p. 121-122.

Os homens armados iam adiante dos sacerdotes que tocavam as trombetas; a retaguarda seguia após a arca, e as trombetas soavam continuamente (Josué, 6 – 5 e 9).²³³

Antes mesmo do surgimento da “banda de música militar” – a expressão é do final do século XVIII para designar uma banda de regimento –, os sons de trombetas e rufos de tambores e caixas sempre estiveram relacionados ao dia a dia dos quartéis. Seus sons servem para orientar os militares nas suas tarefas básicas, tais como entrar em ordem, manusear armas, prestar continência, marchar, tomar ciência da presença de superiores, enfim, uma série de comandos que não poderiam ser dados de maneira eficiente pela voz humana.

Com sua atuação voltada quase que exclusivamente para o interior dos quartéis, o que tocavam percussionistas e instrumentistas de sopro não era propriamente uma arte, mas, simplesmente, uma eficiente ferramenta de comunicação militar. Não nos esqueçamos do “toque do silêncio” universal e comum nas Forças Armadas de quase todo o mundo.

Conhecido também como “toque de recolher”, faz-se ouvir todos os dias às 22h por um corneteiro à entrada principal do batalhão – ao lado do mastro, onde são hasteadas diurnamente as bandeiras do país e do estado, convidando todos ao recolhimento. Por simbolizar o silêncio, os sons saídos da corneta foram incorporados ao cerimonial de enterro de militares, alçando, assim, a condição de “toque fúnebre”, sendo-nos permitido ouvi-lo nesses momentos de despedida.

Há indícios claros da presença de bandas de regimento no Brasil antes de 1808. Documentos apontam para o fato de que, nos centros importantes da Colônia, já haviam sido criadas bandas de música militares em fins do século XVIII. Fernando Binder, ao estudar as bandas de música militares brasileiras, revela que:

Ao tempo do governo de D. Tomás José de Melo (1787-1798) foram criadas bandas de música nos regimentos dos milicianos do Recife e de Olinda, bem como no terço auxiliar de Goiânia (1789), mantidas pela respectiva oficialidade. Eram conjuntos de constituição simplória, formados por dois pífaros (flauta transversa rústica com seis orifícios), duas clarinetas, um fagote, duas trompas, caixa, surdo e zabumba.²³⁴

²³³ BÍBLIA SAGRADA. *O Livro de Josué: A destruição de Jericó*, p. 198.

²³⁴ BINDER, Fernando. *Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha. 2006, p. 276-293. (a citação encontra-se na p. 287).

Para José Maria Neves, tudo indica que:

A instituição da banda militar, no Brasil, tenha sido fruto do gosto do Major-General Johan Heimrich Bohm, depois General e Comandante de todas as tropas do Brasil, enviado pelo Conde Friedrich Wilhel von Schaumburg-Lippe, feito Comandante Supremo do Exército Português pelo Marquês de Pombal. A música militar era uma realidade na Alemanha, e a nova arma lusitana a incluiria em seu corpo, inclusive no Brasil.²³⁵

A presença de estrangeiros na configuração desses conjuntos era tão forte em Portugal – e isso se estenderia ao Brasil – que a Banda da Real Cavalaria da corte portuguesa era dirigida por um maestro italiano de nome Caetano Tosi, em 1795,²³⁶ uma demonstração de que não mediam esforços para contratar bons músicos para seus grupos independentemente da sua nacionalidade.

No Brasil, as ações capazes de incrementar os trabalhos em torno das bandas de música se intensificaram a partir da chegada de D. João VI de maneira a atender às necessidades de boa música na corte e nos quartéis já instalados no século anterior. Prova é que, por meio de um decreto de 27 de março de 1810, o imperador mandou “instalar em cada regimento um corpo de música composto de 12 a 16 executantes”.²³⁷ O modelo a ser seguido era parecido ao que tinham em Portugal.

Houve, em virtude do decreto, uma ampliação das já existentes, uma permuta de instrumentos mais antigos e velhos por outros mais modernos e com mais recursos e foi intensificado o ensino da música para seus componentes. Por isso, Tinhorão afirma que a “confusa formação de tocadores de charamelas, caixas e trombetas”,²³⁸ um “conjunto primitivo”,²³⁹ oriundo dos séculos anteriores, deu lugar a formações mais organizadas que se espalharam pelos quartéis que já contavam com ensinos teórico e prático e instrumentos musicais mais atualizados. O

²³⁵ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*. 1987. Tese (Concurso para professor titular)-Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987, p. 47.

²³⁶ CUTILEIRO, Alberto *apud* BINDER, Fernando. *Bandas militares no Brasil*, p. 21.

²³⁷ SALLES, Vicente. Banda de Música: tradição e atualidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha. 2006, p. 223.

²³⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 89.

²³⁹ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*, p. 18.

conjunto, considerando suas proporções, era simples, pequeno, tanto em número de instrumentistas quanto na sua distribuição.²⁴⁰

Quadro 2 – Bandas em Portugal e no Brasil no início do século XIX.²⁴¹

	Bandas Portuguesas				Bandas no Brasil			
	1793	1802	1810	ca.1826	ca. 1800	1809	1817	1825
Flautim	1 (flauta?)	1	4	1	-	2	1 a 2	2
Flauta	-	-	-	-	2	-	-	-
Requinta	-	-	1	1	-	-	1	1
Clarinete	2 (oboé?)	3	4	4	-	2	3 a 5	2
Trompa	2	2	2	2	2	2	2	2
Clarim	1	1	2	2	-	-	1 a 2	2
Fagote	1	1	1	1	1	1	1 a 2	-
Trombone	-	-	-	-	-	-	1 a 2	1
Serpente	-	-	1	1	-	-	-	1
Percussão	2	3	1	1	-	1	2	1
Total	9	11	16	13	5	8	11 a 16	12

Coube, então, a esses “grupos precários” – nas palavras de Jaime Diniz –, desde que criados ainda no século XVIII, colaborar para o embelezamento dos cerimoniais e das atividades recreativas e sociais, elevar o moral da tropa em campos de batalha ou acompanhar com música outros eventos de interesse dos militares, como os religiosos.

Jean Baptiste Debret e outros viajantes os viram misturados com outras bandas de negros para, em dia de festa celebrada na igreja, tocar uma música variada, composta de “valsas, *alemandas*, lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada, acrescida de coro entoando as litânias intermináveis da Virgem”.²⁴² Os cortejos mais decentes, segundo Debret, comportam sempre um “destacamento militar de uns oito homens mais ou menos, comandados por um oficial, todos de boné na mão, precedidos por um tambor e uma trombeta e um pífaro, conforme a arma”.²⁴³

²⁴⁰ O modelo não poderia ser melhor, visto que, no dia 7 de março de 1808, aportaram ao Rio de Janeiro os navios que trouxeram a Família Real e a corte portuguesa. “A Brigada Real da Marinha – origem dos atuais Fuzileiros Navais – acompanhava a Corte e, ao desembarcar, realizou um desfile, tendo à frente suas Bandas de Música e Marcial, trajando uniformes vistosos e executando dobrados vibrantes”. Cf. em <<http://www.mar.mil.br/cgcfm/cfn/bandas.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

²⁴¹ BINDER, Fernando. *Bandas de Música no Brasil*, p. 276-293. (o quadro encontra-se na p. 290). Esse quadro comparativo ilustra a situação em se encontravam essas bandas de música em fins do século XVIII e início do XIX. Nota-se a falta do trompete (com *pistons*), bombardino, saxofone e sousafone, por exemplo, os quais ainda não haviam sido inventados, e a predominância dos de som agudo.

²⁴² DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 171.

²⁴³ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 171.

A gênese das bandas de música no Brasil é um capítulo à parte na história da música brasileira, visto que grupos denominados banda ou orquestra antes do século XIX, algumas vezes, significavam a mesma coisa. A historiografia da música brasileira, já bastante rica em relatos sobre seu desenvolvimento da arte musical na Colônia desde o primeiro século do Descobrimento, pouca atenção deu à “banda de música” e seus repertórios. Com intensidade, os escritos sobre o conjunto e seus integrantes constituem-se em relatos mais “folclóricos”, em curiosidades que pouco ou nada contribuem de modo significativo diante da importância que tem sua atuação junto à sociedade, seja ela urbana ou rural. É preciso ter cuidado ao interpretar as notícias que permaneceram de séculos passados, capazes que são de enganar o leitor menos atento, sobre conjuntos musicais e sua atuação.

Segundo Vicente Salles, “em Portugal, a banda somente começou a se modernizar em 1814, quando os soldados regressaram da guerra peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam músicos contratados, principalmente espanhóis e alemães”.²⁴⁴ As novidades surgidas em Portugal logo chegaram à colônia brasileira e, por esse motivo, os grupamentos musicais que aqui passaram a ser criados obedeceram à sua formação mais moderna.

A partir de 1808, a sociedade brasileira viveu profunda mudança em sua estrutura. Houve abertura de portos, o que possibilitou um contato direto com pessoas, produtos e costumes diferentes do lusitano. A ópera italiana, a moda francesa e os produtos manufaturados ingleses tornaram-se presentes na vida dos brasileiros de forma intensa. Enquanto os cantores e instrumentistas das companhias de ópera italiana chegavam ao Brasil, bandas de música de alemães tornaram-se frequentes na capital e em cidades de maior expressão na Colônia. “Um número crescente de bandas de alemães, ambulantes, fixavam a sua residência por vários anos na capital e em outras cidades do litoral, trazendo repertórios novos, variados e abundantes, inteiramente desconhecidos pelos brasileiros”.²⁴⁵

Mas os alemães não foram os únicos a participar com sua “música de banda” na vida dos brasileiros no começo do século XIX, pois havia também os grupos de italianos, franceses, portugueses e algumas populares *zarzuelas* espanholas. As dos alemães, segundo Curt Lange,

²⁴⁴ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*, p. 20. A Guerra Peninsular (1807-1814) teve como uma das suas consequências a reação violenta dos espanhóis que se rebelaram contra a invasão das tropas francesas quando Napoleão Bonaparte encontrava-se no auge do seu poder.

²⁴⁵ LANGE, Francisco Curt. A música no Brasil durante o século XIX (Regência – Império – República). In: *Musikkulturen Lateinamerikas*, p. 127.

constituídas por grupos de mais ou menos 12 a 15 instrumentistas bem organizados e disciplinados, notadamente da região de Harz no norte da Alemanha, eram mais compactas. “Tocavam em locais fechados ou abertos, para baile e para entretenimento, para casamentos e enterros, festividades patrióticas e homenagens públicas um vasto repertório”.²⁴⁶ Notadamente foram os alemães, insiste Curt Lange – quando o Rio de Janeiro fervia de música –, que, “percorrendo desde o Pernambuco até o Rio Grande do Sul, aportaram entre os brasileiros para servi-los com sua música incorporada que foi, inclusive, pelo Exército Brasileiro”.²⁴⁷

Tem-se notícia da atuação desses conjuntos que não trazem informações sobre o repertório. Infelizmente, não sabemos quais músicas tocaram essas bandas nesse período. Se dos alemães herdamos a mais expressiva contribuição para a instalação e estruturação das bandas de música no Brasil, é da Península Ibérica, principalmente Portugal, o modelo das procissões como são realizadas em nossas cidades. É em meio às práticas militares dentro dos próprios quartéis e às inúmeras incursões em procissões e enterros de civis que os militares vão contribuir para apresentar a marcha fúnebre ao público no Brasil.

Por sua vez, precisamos considerar que, em se tratando de banda de música militar, devemos relacioná-la com a história do Exército Brasileiro²⁴⁸ nascido dois anos após a proclamação da independência. Seguiu-se, à instalação dos batalhões do Exército, a criação das bandas de música das polícias militares: Minas Gerais, 1835; Rio de Janeiro, 1839; Bahia, 1850; e São Paulo, 1857. Em Minas Gerais, a primeira guarnição a ter a sua banda de música foi a do 4º Corpo Militar (hoje 3º BPM) sediado no município de Diamantina.²⁴⁹

2.5 Chegada de D. Leopoldina e dos músicos de banda

Com a nau que trouxe ao Brasil, em 1817, a arquiduquesa d’Áustria D. Leopoldina, veio numerosa e variada comitiva, inclusive uma banda de música,²⁵⁰ organizada e dirigida por

²⁴⁶ LANGE, Francisco Curt. *A música no Brasil durante o século XIX*, p. 145.

²⁴⁷ LANGE, Francisco Curt. Los músicos ambulantes alemanes y su actuación en el Brasil. *Latin-American Music Review*, Austin: Universidad de Texas, año I, n. 2, 1980.

²⁴⁸ Duas das Forças Armadas do Brasil foram criadas a partir de 1824: Exército e Marinha. A Aeronáutica é de 1941.

²⁴⁹ Em agosto de 2011, a Polícia Militar de Minas Gerais possuía 19 bandas de música. No mesmo período, estava em andamento a criação de outras, como é o caso da de Poços de Caldas. Nenhuma das cidades envolvidas nesta pesquisa possui uma banda de música da polícia militar, somente São João tem a do Exército. Sobre as bandas de música da Polícia Militar de Minas Gerais, consultar www.pmmg.mg.gov.br.

²⁵⁰ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 131.

Erdnan Neuparth, mestre de banda militar.²⁵¹ O hábito de embarcar nas caravelas grupos de músicos com objetivo de tornar a viagem entre Portugal e o Brasil menos cansativa e monótona parece ter sido comum naquela época. E foi nesse ir e vir de embaixadores, príncipes e princesas que muitos músicos chegaram ao Brasil e permaneceram. O próprio maestro Neuparth foi um deles.

Tendo a banda que dirigia agradao, foi convidado a fixar-se no Rio de Janeiro com seus músicos, constituindo a Música das Reais Cavalariças, denominação dada à corporação dos antigos menestréis da corte. “Foi sensacional o êxito alcançado por essa banda magnificamente organizada.²⁵² José Maurício compôs para ela 12 divertimentos”,²⁵³ cujo paradeiro é ignorado. “A banda ensaiava ao ar livre, bem defronte da casa onde José Maurício tinha seu curso de música. Os ensaios eram assistidos por uma verdadeira multidão”.²⁵⁴

Em carta enviada ao seu irmão Francisco, em 1º de janeiro de 1818, d. Leopoldina, esposa de D. Pedro I, menos de um ano após ter chegado ao Brasil, deixou claro o ambiente musical que encontrou na nova terra, especialmente no palácio imperial: “a uma hora estudo violão e, com o meu esposo, piano. Ele toca viola e violoncelo, toca todos os instrumentos, tanto os de corda quanto os de sopro. Talento igual para a música e todos os estudos, como ele possui, ainda não tenho visto”.²⁵⁵

Essa habilidade demonstrada por D. Pedro I bem reflete as condições em que esses jovens reinóis estudavam música. Segundo Thurston Dart, “os músicos geralmente tocavam muitos instrumentos visto que precisavam tocar as músicas de interior e possuíam instrumentos mais possantes para serem usados ao ar livre”.²⁵⁶ Foi nesse ambiente que a corte “migrada e

²⁵¹ Erdmann, ou Eduardo Neuparth, nasceu em 6/4/1784 no Principado de Reis, em *Voigtlande* na Saxônia. Cf. BINDER, Fernando. *O Dossiê Neuparth*, p. 71-101.

²⁵² A banda era formada por 16 músicos, incluindo o maestro Neuparth e se distribuía da seguinte forma e vencimentos: *Hum Director, 1\$600 Reis, 1.º Clarinete 1\$200, 2.º Clarinete, 1\$200, 2.º Clarinete 1\$200, 2.º D.º 1\$200, Flautim 1\$200, D.º 1\$200, 1ª Trompa 1\$200, 2.ª D.ª 1\$200, 1.º Clarim 1\$200, 2.º Clarim, 1\$200, 1.º Fagote 1\$200, 2.º Fagote 1\$200, Trompão 1\$200, Bumbo 600, Rufo, 600, Prateiro 480, D.º 480*. Informações prestadas pelo próprio Erdmann Neuparth em autobiografia. Cf. BINDER, Fernando. *O Dossiê Neuparth*, p. 71-101. Deve-se observar que o número de 16 componentes desse conjunto já se mostra grande para o momento. O próprio Neuparth, antes de vir para o Brasil, mantinha na Europa um grupo formado por sete músicos que viajava em serviço entre cidades e países. Segundo DART, Thurston. *Interpretação da música*, 2000, p. 59, os conjuntos instrumentais, desde a época de Lully e Purcell, no final do século XVII, sempre foram pequenos.

²⁵³ SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 123.

²⁵⁴ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 131.

²⁵⁵ LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 86.

²⁵⁶ DART, Thurston. *Interpretação da música*, 2000, p. 183.

recriada”²⁵⁷ introduziu no Brasil costumes de uma Europa mais tradicional onde não podiam faltar festas, procissões, *Te Deum*, funerais e Semana Santa suntuosos. E para celebrá-los, a corte se incumbiu de criar sua orquestra, seu coral e bandas de música, formados por músicos contratados na Europa aos quais foram se juntando os negros escravos e mulatos nascidos no Brasil. Esse movimento musical ampliado ganhou novos contornos desde a vinda da pianista e arquiduesa D. Leopoldina.²⁵⁸

A estada de d. Leopoldina no Brasil foi curta, visto que faleceu em 11/12/1826, aos 29 anos de idade. Passou por um período de amarguras ao lado do esposo, que descreveu como homem amável e bom, antes de surgirem os primeiros problemas conjugais. Em carta endereçada ao seu pai, o imperador Francisco I da Áustria, no dia 24 de janeiro de 1818, ela revelou o seu entusiasmo e admiração pelas habilidades musicais de D. Pedro: “o meu marido é compositor também, faz-vos presente de uma sinfonia e de um *Te Deum* composto por ele. Na verdade são um pouco teatrais, o que é culpa do seu professor,²⁵⁹ mas o que vos posso assegurar é que ele próprio os compôs sem o auxílio de ninguém”.²⁶⁰

Esse ambiente alegre, de muita música e festa para D. Leopoldina, haveria de mudar. Desde o momento em que D. Pedro passou a se relacionar com Domitila de Castro Canto e Melo,²⁶¹ tornando-a sua amante, seu relacionamento com o esposo piorou. Quando morreu, deprimida e solitária, apesar do ambiente musical alegre descrito pela mesma, seu sepultamento aconteceu na ausência do imperador. No dia da sua morte, d. Pedro encontrava-se em São José do Norte, província do Rio Grande do Sul, envolvido que estava com a Guerra da Cisplatina (1826-1828). Esse, sem dúvida, teria sido um momento dos mais importantes se seu enterro tivesse sido realizado com toda a pompa. Mas, segundo Carl Seidler, não foi o que ocorreu. O desapontado viajante alemão descreveu a triste cerimônia que foi acompanhada por poucas pessoas, situação incomum para as exéquias de uma rainha:

O sepultamento propriamente teve lugar sem qualquer solenidade; foi uma cena triste de desespero, desordem, dúvida e medo. Vez por outra ouviam-se tiros de salva fúnebre e alguns sinos dobravam, tudo, porém tão irregular e precipitadamente como se dependesse de um minuto na conclusão do triste

²⁵⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*, p. 35.

²⁵⁸ Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena (Viena, 22/1/1797 – Rio de Janeiro, 11/12/1826).

²⁵⁹ Não especifica se Sigismund Neukomn ou Marcos Portugal.

²⁶⁰ LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I*, p. 86.

²⁶¹ Marquesa de Santos (São Paulo, 27/12/1797 – 3/11/1867), nobre brasileira e célebre amante de D. Pedro I. Eles se conheceram no dia 29/8/1822, sete dias antes da Proclamação da Independência do Brasil. Em 4/4/1825, D. Pedro I a nomeou primeira-dama da Imperatriz.

serviço realizado do objetivo que se visava, e que se arriscava perder com a menor protelação.²⁶²

Em carta à Marquesa de Santos datada de 15/1/1827, transcorridos 33 dias da morte da imperatriz e escrita ainda a bordo da nau Pedro Primeiro que o trouxera de volta ao Rio de Janeiro, D. Pedro se manifestou: “eu tomo nojo por oito dias [em referência à morte de D. Leopoldina] e esta é a única razão que eu não vá logo, como desejava, abraçar-te”.²⁶³

Da mesma forma, as mortes dos filhos do imperador passaram despercebidas, sem as costumeiras homenagens que se prestavam às pessoas de corte quando do seu falecimento, mesmo sabendo que aos pequenos não se prestavam as mesmas deferências nesses momentos.²⁶⁴ A pouca, ou nenhuma pompa, dada aos funerais dos filhos de D. Pedro I, principalmente da filha legítima Paula Mariana, nos impediu da notícia de bandas de música tocando nos enterros de membros da família real.

D. Pedro já deveria conhecer o gênero musical que algumas bandas militares tocavam, sem contar com as partituras para piano ou orquestra que deva ter tido acesso por meio dos músicos que lhe prestavam serviço: Sigismund Neukomn e Marcos Portugal, principalmente. Eram, seguramente, músicas de autores estrangeiros, pois não tínhamos ainda, entre os músicos nascidos na Colônia, os inclinados a compor música instrumental fúnebre. Inclusive, “o que se cantava no Brasil até a Independência como hino nacional era, naturalmente, o português”.²⁶⁵

São inúmeras as descrições de enterros ocorridos no Rio de Janeiro naquelas primeiras décadas do século XIX. Caracteriza-os o mesmo gosto pelas exterioridades e ostentações que se nota nas outras cerimônias religiosas. Variam, porém, largamente de acordo com a idade e a condição do morto. Em se tratando de uma criancinha, observou Daniel Kidder, “o enterro é

²⁶² Apesar das modestas encomendações que se celebraram no Rio de Janeiro, a notícia da morte da imperatriz foi lembrada em outras partes do Império, como ocorreu na Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei. No dia 20 de fevereiro de 1827, passados mais de dois meses da sua morte, por intuição da Câmara Municipal, “foram celebradas exéquias solenes na Matriz, em memória da Imperatriz Senhora Dona Maria Leopoldina Josefina Carolina, falecida no dia 11 de dezembro de 1826”. Cf. ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei, 1971, p. 24-25. (edição do autor).

²⁶³ Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos, 1984, p. 159.

²⁶⁴ VAILATI, Luiz Lima. Funerais de anjinho na literatura de viagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2002, v. 22, n. 44, p. 365-392. Em 13 de março de 1826, faleceu Pedro de Alcântara Brasileiro (1825-1826) e, pouco tempo depois, no dia 25/10/1828, foi a vez de Maria Isabel Alcântara Brasileira (1827-1828), ambos filhos ilegítimos do imperador com Domitila. Posteriormente, em 16/1/1833, veio a morrer, aos 11 anos de idade, Dona Paula Mariana, filha do casal real, para a qual faltaram as devidas solenidades que deveriam ser realizadas para uma pessoa de corte. Não houve anúncios e convites para as exéquias, consideradas pobres, inadequadas para os costumes da época. Cf. Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos, p. 110-131.

²⁶⁵ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, p. 138.

considerado motivo de júbilo e organizam, então, uma procissão triunfal”,²⁶⁶ diferente dos concedidos aos adultos. Por sua vez, cerimônias eram ainda realizadas nas igrejas ou conventos, o que dispensava o cortejo fúnebre pelas ruas das cidades e a participação das bandas de música. Pelos relatos disponíveis, nem as “marchas festivas” foram notadas nos funerais dessas crianças filhas do imperador.

O caráter espetacular dos ritos fúnebres e a ampla mobilização social com a participação das irmandades e do poder público em breve ganhariam as vias públicas para se tornarem, juntamente com as procissões da Semana Santa, momentos únicos para a apresentação das marchas fúnebres. Por esse motivo, a ausência de música acompanhando o enterro de d. Leopoldina merece consideração, visto que já havia no Império bandas de música com repertório adequado ao cerimonial fúnebre. A prática, circunscrita ao meio militar, poderia facilmente ter sido estendida aos funerais da imperatriz. Não poderia haver naquele momento motivo melhor para que se pudesse fazer desfilar, fechando o cortejo, um grupo de músicos militares fazendo ressoar seus toques fúnebres.

Já havia naquela época descrição de bandas tocando nas procissões da Semana Santa. Porém, o costume de se ter música nos enterros estava ainda por se definir, visto que eles ainda eram realizados nas igrejas, lugar onde a banda de música não tinha participação. Era preciso que os enterros passassem a ser realizados nos cemitérios públicos que começaram a ser construídos a partir da década de 1830. Então, as bandas passaram a ter condições de atuar com mais intensidade nessas ocasiões. Assim, explica-se como o enterro de uma nobre se realizou sem música.

2.6 A inclusão da marcha nos enterros e nas procissões: os relatos de Seidler e Debret

Faltam-nos notícias, documentos ou estudos específicos, repito, sobre a marcha fúnebre e seu estabelecimento no Brasil. O relato do viajante alemão Carl Seidler, que para cá veio em 1827 e pelas informações relevantes que tem, reveste-se de importância. A citação – longa, mas, boa para situarmos a marcha fúnebre no Brasil, ainda na primeira metade do século XIX – serve para demonstrar como essa música foi trazida pela via militar.

²⁶⁶ KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil*, v. 1, p. 140.

Uma banda de música formada por soldados alemães a serviço da coroa portuguesa encontrava-se em Serrito na década de 1820, quando foi solicitada para tocar no enterro de um menino na cidade. O fato ocorreu em 12 de outubro de 1827, data de aniversário natalício de Dom Pedro I, tendo como personagens o General Braun, o vigário jesuíta local, soldados e oficiais do 27º Batalhão de Caçadores. Conforme o Tenente Carl Seidler:

Havia falecido em Serrito (Rio Grande do Sul) uma criança de distinta família, de uns dez anos de idade, e a pedido dos pais o corpo de oficiais do 27º Batalhão (de Caçadores) foi convidado pelo padre vigário a participar das últimas homenagens ao pequeno morto. Declaramos que iríamos à cerimônia e na intenção de acompanhar o esquife nos dirigimos à casa dos pais, onde fomos recebidos com intermináveis agradecimentos. O pequeno cadáver jazia como uma boneca de cera sobre a cama de gala, enfeitada com coroas e flores, mãozinhas cruzadas, trajando como um anjo que como alva pomba iria diretamente para o céu. Havíamos levado a banda de música do batalhão e começou a tocar na rua, diante das janelas espessamente veladas, uma **marcha fúnebre**; cada um de nós recebeu uma vela de cera acesa, de uns três pés de comprimento, com a qual devíamos acompanhar o saimento, em solene lentidão, divididos em duas fileiras. Alguns soldados que se haviam aproximado por curiosidade também receberam velas dessas, para aumentar com seu uniforme a imponência do cortejo, pois também eram *bons católicos (sic)*, segundo os brasileiros diziam. Não se fizeram de rogados, pois podiam depois ficar com as velas e na primeira venda barganharem-nas em troca de alguma coisa que lhes apetecesse. Enquanto atravessávamos a cidade, o cortejo ia no maior silêncio e solenidade, mas na saída deparamos com um cavalo que preso a uma corda alegremente espinoteava no pasto. Assustado com a nossa música, o bravo animal queria livrar-se da prisão, mas encontrando resistência no soga, de repente deu uma disparada furiosa e passando no meio do cortejo debandou a música e com o laço de rasto derrubou o padre vigário, o nosso capelão e diversos soldados. Se bem que nesse ato solene não houvesse ninguém de ânimo alegre, explodiu generalizada gargalhada; o padre, a quem o laço passara pelo meio das pernas, com um valente salto para o ar nos revelou que só a batina lhe velara a nudez; refeito do susto, levantou-se depressa do chão, a berrar aos músicos que tocasse o *miudinho* (dança muito comum no Brasil, mas muito indecente). Chegados com semelhante escândalo à porta do cemitério, achamo-la fechada, pelo que o senhor padre ordenou aos portadores do esquife que o depusessem mesmo ali fora, pois o coveiro haveria de achar depois o anjinho. Em seguida a música teve de tocar uma peça alegre e os dois frades foram os primeiros a entoar uma alegre canção, brejeira, alusiva aos secretos encantos da madona. Se os moradores de Serrito tivessem sabido do que acabara de se passar, certamente o padre teria sido apedrejado; mas ele considerava que podia permitir-se tais folias porque estava somente entre alemães e sabia muito bem que a maioria dos protestantes entre nós bem pouco se importava dos costumes da sua religião.²⁶⁷(grifo meu).

²⁶⁷ SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*, p. 143-144. Serrito (atualmente Cerrito, emancipada em 1995) encontra-se bem ao sul do Estado, próximo da fronteira com o Uruguai, e a presença do batalhão descrito por Carl Seidler era de soldados alemães em função da Guerra da Cisplatina ou Campanha da Cisplatina, que ocorreu entre 1825 e 1828 entre o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Rio do Prata, quando Brasil e Argentina disputavam a posse do território que hoje corresponde ao Uruguai.

Desse relato, podemos destacar o fato de que: a) na primeira metade do século XIX, já havia banda de música estrangeira formada por militares tocando marcha fúnebre no Brasil; b) pela data do ocorrido, é possível especular sobre a constituição desse grupo, bem como o número de soldados músicos e que instrumentos tocavam; c) como ou qual seria essa marcha interpretada em ambiente de guerra por alemães luteranos misturados aos católicos irlandeses a convite de um padre jesuíta; e d) descaso com o morto, visto que, diante dos imprevistos, não se importaram em abandonar o caixão do jovem para “caírem na festa”, ao som de um *miudinho*, gênero de música popular “nacional ou nacionalizada” de sucesso na época.²⁶⁸

O segundo sinal evidente de uso de marcha fúnebre das primeiras décadas do Oitocentos nos foi deixado pelo artista francês que a ouviu em uma procissão durante a Semana Santa de 1831 na cidade do Rio de Janeiro. Naquela época, a procissão partia da igreja após o Ofício de Trevas de forma que se pudesse aproveitar o grupo de *chantres* e músicos da capela imperial, vestidos de levitas, para as cerimônias – como o canto da Verônica e os motetos cantados pelo coro diante dos passinhos – que se viam em seu percurso e que durava cerca de duas horas. Debret mostrou-se encantado com a Procissão do Enterro daquele ano, que, introduzida no Brasil pelos portugueses, saía regularmente da capela do Carmo e tinha à frente a imagem do Senhor morto, deitada no esquife encimado por um baldaquim sustentado pelos membros da irmandade encarregados de organizar a festa, os mesmos que, em alas, se incumbiam também de carregar as lanternas.²⁶⁹

As bandas de música, tocando “marchas graves”,²⁷⁰ podiam se colocar no início e no fim do cortejo quando os militares também se punham em fileira para acompanhá-la. Participavam também, além da música da capela, seu clero, o dossel, “os membros da Câmara Municipal, os ministros e grandes dignitários, tudo ladeado por duas filas de soldados de infantaria com sua banda”.²⁷¹

A última imagem da procissão é a de *Nossa Senhora das Dores*, cujo andor é enfeitado de ciprestes. **A marcha é fechada por um destacamento de infantaria, cuja banda executa de quando em quando marchas fúnebres;**

²⁶⁸ BUDASZ, Rogério. A música. In: SANTOS, Antônio Vieira dos. *Cifras de música para saltério*, p. 18 e 24. O exemplo musical na p. 55 tem 12 compassos em compasso binário e na tonalidade de Ré Maior.

²⁶⁹ Até 1830, a procissão saía entre oito e nove horas da noite. Em 1831, o horário foi alterado para as quatro horas da tarde. A mudança ocorreu em virtude da insegurança provocada pelos seguidos motins populares que ocorriam à noite. Segundo o próprio Debret, a aglomeração noturna poderia ser prejudicial à segurança pública e à decência religiosa. Cf. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 36.

²⁷⁰ Há muitos relatos feitos por viajantes estrangeiros daquela época de marchas graves tocadas por bandas de música. O que nos falta são informações detalhadas sobre quais músicas tocavam esses conjuntos.

²⁷¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 38-39.

o cortejo religioso é escoltado por uma dupla ala de irmãos e carmelitas descalços da Capela da Congregação (grifo meu).²⁷²

Essas são, pois, as duas citações claras de que dispomos e que pontuam o uso do grupo musical militar a tocar marcha fúnebre nesses dois enterros: o de um menino e o da imagem do Cristo morto acompanhado pela imagem da Mãe lacrimosa e pelo povo, os figurantes, nessa encenação da paixão que se repete, ano após ano, desde que trazida pelos portugueses para a Colônia.

2.7 Bandas civis de barbeiros e escravos músicos

Nascida da falta de médicos formados capazes de diagnosticar doenças, e de curá-las, nasceu e ganhou destaque a “barbearia”, espaço escolhido por homens para desenvolver múltiplas atividades como as de cirurgião, barbeiro e dentista. Esse espaço de trabalho também foi utilizado por músicos instrumentistas dedicados em tocar música popular.²⁷³ Essas barbearias, portanto, mostraram-se pontos privilegiados de encontro de músicos, colocando-se como uma das fontes geradoras das bandas de música civis brasileiras, devotadas ao lazer dos seus integrantes e do público em geral.

Possuir uma banda de música foi um hábito que se espalhou pela Europa entre os aristocratas do século XVIII. Reis, príncipes, nobres em geral, “de muitos ou poucos meios esforçavam-se para ter sua própria pequena banda de música particular para o entretenimento de sua corte ou simplesmente pelo seu próprio prazer”.²⁷⁴ Algo semelhante ocorreu em terras brasileiras, sem ser um privilégio dos grandes centros, e se estendeu às ricas fazendas, cujos proprietários e músicos escravos podiam contratar maestros europeus para lhes ensinar e dirigir a música.

Em meados do Dezenove, nas endinheiradas fazendas cafeeiras e de engenhos do interior do Brasil, apareceram com destaque, entre os bens de representação social, signos de riqueza, bom gosto, poder e *status*, o de “possuir o senhor uma banda de música formada por músicos

²⁷² DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 38-39.

²⁷³ SZAJMAN, Abram. In. TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons do Brasil: trajetória da música instrumental*. São Paulo: Serviço Social do Comércio de São Paulo, 1991, p. 5.

²⁷⁴ CAMUS, Raoul *apud* BINDER, Fernando. *O Dossiê Neuparth*, p. 71.

escravos para participação efetiva em saraus e lhes tocar overtures e árias de Rossini, Donizetti e Bellini”,²⁷⁵ compositores italianos dos mais aclamados naquela época.

Comparando-a com os grupos da atualidade, podemos, através de um olhar indireto, perceber como as práticas sociais eram capazes de envolver senhores e escravos em prol do bem-estar comum. No Recôncavo baiano, havia um senhor que, “em seu engenho possuía até ‘banda de música’ de trinta figurantes, todos negros escravos, cujo regente era francês provençal. A ‘orquestra’ era ainda acompanhada de uma massa coral”.²⁷⁶

Assim, apresentou-se a segunda metade do século XIX, rico, em se tratando de música de banda, quando ela começou a crescer em número e a se interiorizar, tendo o escravo como principal elemento formador do corpo de instrumentistas, por vezes encontrado nas desmedidas fazendas de café ou de engenho.²⁷⁷

Além de servirem de demonstração de *status* e de veículos de entretenimento para seus donos, eram, na zona rural, os conjuntos mais indicados para animar festas, notadamente as religiosas. Tornaram-se fonte de renda para aqueles que as possuíam, pois se cobrava pelos serviços prestados, principalmente das irmandades. Exemplares são as bandas de música formadas por escravos de Maria Benedita Gonçalves Martins (1809-1881), conhecida como a Rainha do Café em Resende/RJ, e de Baiana Raimunda Porcina de Jesus, que, entre os anos de 1865 e 1866, assinou recibos pela participação de seus músicos na festa do Bonfim.²⁷⁸

As bandas de música tornaram-se conjuntos tão importantes na Colônia ao longo do século XIX que despertaram a atenção e o interesse do jovem imperador D. Pedro I. Segundo Vasco Mariz, algumas vezes, na Fazenda Santa Cruz, o imperador organizou concertos e tomou parte na orquestra como primeiro clarinete ao lado de escravos músicos.²⁷⁹ Na primeira metade do século XIX, quando tinha em média pouco mais de 30 músicos e seis cantoras, esses conjuntos, além de tocarem diversos instrumentos, inclusive os de orquestra,

²⁷⁵ SCHNOOR, Eduardo. Das casas de morada à casa de vivenda. In: CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate, uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 31-60.

²⁷⁶ PYRARD DE LAVAL *apud* TAUNAY, Affonso d’E. Na Bahia Colonial: 1610-1764. *Revista do IBGE*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 90, v. 144, 1924, p. 254.

²⁷⁷ Segundo Hebe de Castro, na década de 1870 a propriedade escrava se concentrara, de maneira até então desconhecida, nas mãos dos cafeicultores. Construíram-se ricas fazendas, verdadeiros palácios na zona rural, onde havia poucos senhores para muitos escravos. Somente Manuel da Aguiar Vallim, quando morreu em 1878, possuía 600 cativos. CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate: uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 25.

²⁷⁸ MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 62-63.

²⁷⁹ MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*, p. 78.

participavam de festas de rua, procissões e óperas realizadas nos primeiros teatros construídos no Brasil.²⁸⁰



Foto 1 – Banda de escravos de Antônio Luís de Almeida, 1870.²⁸¹

É de se esperar que D. Pedro I – que foi aluno de Marcos Portugal e de Sigismund von Neukomm –, ao ter contato com as partituras compostas pelos seus músicos-professores ou as que trouxeram na bagagem da Europa, tenha podido experimentar o gênero fúnebre em estudo nesta tese. Desde essa época, além de música para a Capela Real, a Fazenda Santa Rosa e o Teatro São João, o imperador não deixou de observar as necessidades das bandas militares e, a partir de 1818, foi organizada a Banda Musical da Imperial Fazenda,²⁸² atuante até quase o final do século XIX, pois o *Almanak Laemmert*, de 1888, ainda a menciona com 31 músicos

²⁸⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 222-230.

²⁸¹ Típica banda de música de escravos pertencente a Antônio Luís de Almeida, genro e cunhado de Manuel de Aguiar Vallim, conhecida em Bananal como “Banda do Tio Antoniquinho”, regida pelo maestro Wiltem Sholtz. Há de se observar nesta descrição a presença de maestro estrangeiro, cena comum no Brasil durante o século XIX, quando da imigração intensa de europeus, maestros contratados como líderes das bandas de escravos. Nesta banda, observam-se número reduzido de músicos e, fundamentalmente, o uniforme à moda militar, costume que se estabeleceu a partir de 1808 com a chegada da família real e sua banda de Fuzileiros Navais. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi/node/377>>. Acesso em: 6 dez. 2010.

²⁸² Na fazenda de Santa Cruz, localizada no Rio de Janeiro, durante inventário realizado em 1768, depois de encerradas as missões, “foram anotados muitos instrumentos musicais, tais como três rebecas, hum rabecam, hum cravo, duas flautas doces” que teriam sido fabricados pelos artesãos da fazenda, grupo que certamente incluía indígenas. Cf. LEITE, Serafin *apud* FRANZEN, Beatriz Vasconcelos. *Jesuítas portugueses e espanhóis no sul do Brasil e Paraguai coloniais*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003, p. 45.

negros.²⁸³ Pode-se considerar essa a última ocorrência de banda de escravos no Brasil, faltando-nos, por enquanto, notícias sobre repertório e eventos fúnebres de que porventura tenham participado.

Naquele fim de século, esses conjuntos ganharam notoriedade e mostraram-se importante fonte de renda para seus proprietários que se empenharam em apresentá-los bem vestidos. Era preciso que as bandas tivessem também boa aparência. Foi quando começaram a se apresentar uniformizados, copiando o manequim da Banda da Fazenda Imperial, calçando sapatos pretos e “reluzente fardamento azul com quepe na mesma cor, guarnição vermelha, galões e botões dourados”.²⁸⁴

Com os funerais magníficos e grandiosos intensificados no período republicano, bem como o enriquecimento da realização das procissões da Semana Santa, responderam os músicos com grande número de marchas criadas para esses eventos. Desde então, não houve enterro de figura de prestígio no Brasil que não contasse com uma banda de música a acompanhar o cortejo entre a casa do morto, a igreja e depois ao cemitério. Em plena *Belle Époque*, no fim do século XIX, desde a suspensão dos enterros nas igrejas e a construção dos cemitérios públicos, instalaram-se as condições plenas para a exibição pública da música fúnebre instrumental composta tanto por autores europeus quanto pelos nacionais.²⁸⁵

2.8 O piano no Brasil e a marcha fúnebre

A história da marcha fúnebre no Brasil se confunde também com a do piano, que começou a ser importado em grande escala já na primeira metade do século XIX. Chegaram muitos, vindos diretamente da Inglaterra para ocupar as salas das casas das famílias mais abastadas do Império que necessitavam de instrumentos modernos e de qualidade para responder às exigências de pianistas e professores. Por isso, os comerciantes anunciavam instrumentos de boa qualidade e mais resistentes ao clima. E “por gozarem as mercadorias inglesas de tarifas

²⁸³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*, p. 226.

²⁸⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*, p. 226. Segundo a autora, isso ocorreu a partir de 1871.

²⁸⁵ Na segunda metade do século XIX, acompanhando a difusão das bandas de música, surgiram também figuras de grande valor no cenário musical brasileiro. Como exemplo, podemos citar Miguel dos Anjos Sant’Anna Torres (1837-1902), que se destacou como compositor de marchas militares e regente de bandas no Norte e no Nordeste do Brasil, e Anacleto de Medeiros (1866-1907), chamado para o cargo de 1º regente da Banda do Corpo de Bombeiros que ajudara a criar em 1896. Cf. Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 10 out. 2011.

privilegiadas nas alfândegas brasileiras, em retribuição aos serviços prestados pela esquadra da Sua Majestade Britânica na trasladação da corte portuguesa para o Brasil”,²⁸⁶ a entrada dos pianos, principalmente britânicos, foi bastante significativa.

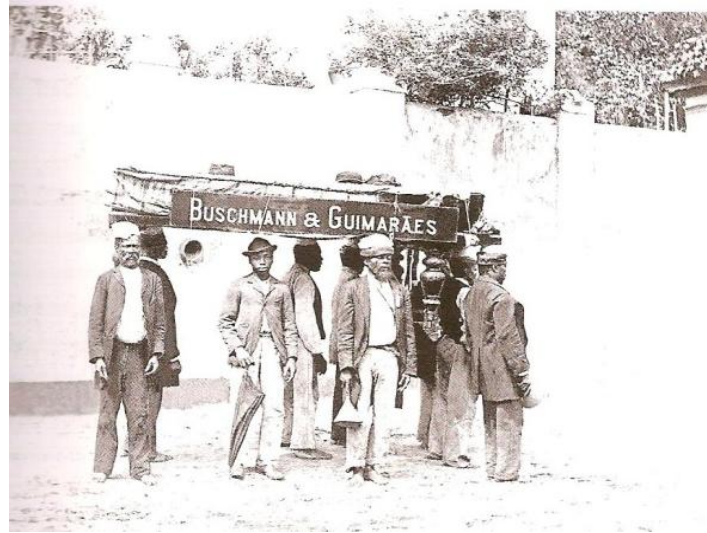


Foto 2 – Homens negros, vestindo calça e paletó, pés descalços transportando piano de cauda no Rio de Janeiro no século XIX. Carregavam os instrumentos importados levando à mão chocalhos ou sinos para alertar pessoas, pedir desobstrução das passagens estreitas das ruas da cidade.²⁸⁷

Aos poucos, o piano integrou-se à vida brasileira. “De início um indiscutível distintivo de classe social, no fim do século ele já ultrapassava os salões senhoriais, atingindo bairros mais modestos e até arrabaldes”.²⁸⁸ O gosto pelo instrumento chegou às grandes fazendas brasileiras onde se cultivava o gosto pela prática musical. O privilégio de se ter boa música ao som do piano possibilitou que compositores das pequenas cidades e fazendas se dessem ao luxo de compor e ouvir música que só poderiam ser apreciadas nos grandes centros. O caso de Dores de Campos, no interior de Minas Gérias, exemplifica bem. Lá, em fins do século XIX, “O Primo da Califórnia, opereta de Joaquim Manoel de Macedo, musicada pelo grande e saudoso pradense, intelectual e musicista, professor Antônio Américo da Costa,

²⁸⁶ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*, v. 1, p. 47-48.

²⁸⁷ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. Segundo Jurandir Malerba, “quando a carga era muito pesada, juntavam-se aos quatro ou aos seis, sendo que um capitaneava a atividade, imprimindo ritmo à equipe com suas cantilenas africanas, sempre curtas e repetidas, que os demais entoavam em coro”. Cf. MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*, p. 142.

²⁸⁸ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*, p. 36.

possivelmente foi encenada por volta de 1890 na Fazenda do Capão, onde havia boa pianista”.²⁸⁹

Em 1834, construiu-se no Rio de Janeiro o primeiro piano brasileiro. As melhores casas passaram a ter um piano, o qual, além das suas funções musicais, ajudava a compor o ambiente. Em Recife, o Diário de Pernambuco anunciou a venda de piano em loja de ferragens localizada à Rua da Cruz, nº 60. Lá, no início de janeiro de 1839, ano em que Chopin concluiu sua Sonata da Marcha Fúnebre, se encontrava à venda piano francês, do tipo armário residência “de uma das melhores fábricas de Paris, com excelentes vozes e próprio para ornamento da sala por ser mui rico, e d’um gosto novo e moderno; na mesma casa também tem outros pianos para vender e para alugar”.²⁹⁰

Em 1816, no navio em que veio o embaixador especial de Luís XVIII, o Conde de Luxemburgo, com a missão de restabelecer os laços diplomáticos entre a França e o Brasil, embarcou, também, o compositor austríaco Sigismund Ritter von Neukomm (Salsburgo, 1778 – Paris, 1858), para se tornar um dos músicos mais prestigiados a serviço da corte no Brasil. Neukomm, admirado pela sua compatriota D. Leopoldina, fez-se, além de estimado compositor, influente professor de música de D. Pedro I, tornando-o músico hábil em vários instrumentos (clarineta e violoncelo, p. ex.) e na arte de compor e de dirigir grupos musicais.²⁹¹

Sigismund von Neukomm, que retornou a Paris em 1822, trouxe consigo a boa formação musical que tivera em Viena, inclusive dos irmãos Haydn – Michel e Franz Joseph –, esse último, famoso e dos mais requisitados músicos da sua época. Neukomm era tipo nômade – passou por diversos países – e “sua vinda e estabelecimento no Rio de Janeiro foram favorecidos pelas relações diplomáticas entre Portugal e Áustria”.²⁹² Conhecedor da estilística clássica, logo se encantou com a sensibilidade e habilidades demonstradas pelo insigne padre compositor José Maurício Nunes Garcia, aproximando-se do mestre brasileiro. Durante sua

²⁸⁹ PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada: História de Dores de Campos*. 3. ed. 1979, p. 89-93. (edição do autor). Na fazenda do Capão, em resposta ao sucesso alcançado com a opereta, foram encenadas outras peças como *José do Telhado*; *Amor e Honra*; *Gaspar, O Serralheiro*; e *O Poder do Ouro*, além de outras.

²⁹⁰ Diário de Pernambuco, Recife, de 19/1/1839, p. 3. Cf. DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Um compositor italiano no Brasil*, p. 27. Segundo Jaime Diniz, “O número de pianos era incontável no Recife por volta de 1839. Até armazéns de chapéus ofereciam “Piannos mui ricos e de superiores vozes, e de diversos preços”, como anunciado pelo Diário de Pernambuco, Recife, nº 160, 04/1/1840, em sua página nº 4.

²⁹¹ Além de Neukomm, D. Pedro foi aluno também do seu conterrâneo Marcos Portugal.

²⁹² MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 79-116. (a citação encontra-se na p. 102)

estada no Brasil, deu prosseguimento à sua profícua arte de compor sem deixar à parte suas habilidades de pianista e professor de música.



Foto 3 – Sigismund von Neukomm por Ary Scheffer (1795-1858).
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Sua competência o credenciou a terminar algumas obras de seu mestre Joseph Haydn em 1809, além de, em 1824, concluir e divulgar na Europa os arranjos que fizera de 20 modinhas de autoria do brasileiro Joaquim Manoel da Câmara e a compor obras para fortepiano a exemplo de “o amor brasileiro”, homônima sobre o lundu de Domingos Caldas Barbosa.²⁹³ Tanto gosto pela temática local reflete o quanto significou para o Brasil ter em suas terras músico do seu porte, um dos melhores representantes da Europa naquele momento.

Neukomm compôs pelo menos três marchas fúnebres até aquela época, sendo duas delas concretizadas no Brasil. A primeira foi composta para piano (depois transcrita para conjunto de cordas pelo próprio) em memória de Jan Ladislav Dussek, pianista e compositor da República Tcheca, com o qual mantivera relações de amizade.²⁹⁴ A segunda, uma partitura para Grande Orquestra Militar, de 22 de junho de 1817 (posteriormente instrumentada para piano a quatro mãos), foi em memória do conde da Barca – Antônio de Araújo e Azevedo²⁹⁵ – que falecera um dia antes da criação da peça. A terceira faz parte de uma obra maior que

²⁹³ MONTEIRO, Maurício. *Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX*, p. 104.

²⁹⁴ *Marche funèbre. Tirée de L'Elegie harmonique sur la mort de J. L. Dussek composée pour le piano forte et arrangée pour 2 violons, alto, e 2 violoncelles pour le chevalier Sigismund Neukomm.* Partes musicais disponíveis em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy5.1/vol5-1/neukomm.htm>. Acesso em: 13 ago. 2012. Trata-se de Jan Ladislav Dussek (1760-1812), e a edição de que dispomos não traz a data da composição que deve ter sido escrita ainda na Europa no ano de morte do compositor e quatro anos antes de Neukomm ter vindo para o Brasil.

²⁹⁵ Foi ele quem trouxe em 1807 as máquinas impressoras inglesas que inauguraram a imprensa no Brasil, bem como o responsável direto pela vinda da Missão Artística Francesa em 1816, um ano antes de vir a falecer.

dedicou ao rei da Prússia em fevereiro de 1819. A obra se compõe de 13 marchas para grande orquestra militar, das quais a primeira é de caráter religioso e a última é uma marcha fúnebre.

Essas músicas bem que poderiam ter sido usadas em funerais no Brasil. No entanto, não temos notícia desse acontecimento. Neukomm, pianista que era, certamente as apresentou em público, somente não temos notícia de onde e quando os “concertos fúnebres” se deram. De qualquer forma, tem-se a certeza da disponibilidade dessas partituras no Brasil e de músicos prontos para tocá-las ao piano, em pequenos conjuntos de cordas ou por uma “grande orquestra militar”, já na segunda década do século XIX.

2.9 A marcha fúnebre e a nova mentalidade funerária no Brasil

Thomas Lindley, protestante inglês, foi um dos homens que se aproveitaram da abertura dos portos da colônia portuguesa na América do Sul para finalmente visitar a “desconhecida terra” e promover “novo descobrimento do Brasil”, segundo palavras de Sérgio Buarque de Holanda,²⁹⁶ tamanha a importância do relato de suas observações. Esses viajantes, militares, pastores, artistas, naturalistas, mercadores, ou outros profissionais, vindos especialmente da Inglaterra, França e Alemanha, trataram de registrar e publicar o que viram, criando uma “literatura” feita de relatos, de memórias de viagem.

John Luccock, que esteve no Brasil entre 1808 e 1818, de início, se espantou com as cenas grotescas de enterros, tanto de brancos quanto de negros, na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, confessou que

Em anos subsequentes, a rudez costumeira do cerimonial fúnebre de muito se adoçou. Tornou-se hábito entre a gente fidalga usar por cima do ataúde de uma coberta solta, fácil de retirar-se; o corpo não fica exposto ao público nas ruas, sendo visto, no máximo, apenas pelos padres dentro da igreja. Recebem o corpo no dia do falecimento, conduzem-no à sepultura e procedem ao enterro; um ou dois dias após, levanta-se na igreja um grande altar, coloca-se em cima um caixão vazio, coberto com uma mortalha em que se vê bordada uma cruz; sobre ele se canta o réquiem e se executam as cerimônias maiores.²⁹⁷

²⁹⁶ LISBOA, Karen Macknow. Viajantes veem as festas oitocentistas. In: KANTOR, Iris; JANCÓS, István (Org.). *Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 623-635. (citação na p. 623).

²⁹⁷ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 40.

Esse abrandamento para que as pessoas deveriam ser sepultadas no “interior d’algum edifício sagrado”²⁹⁸ está, sem dúvida, alinhado ao uso do caixão e do *requiem* cantado na igreja durante exéquias. Do lado de fora do templo, era comum ouvir música e assistir a gestos de continência prestados pelos soldados-músicos quando se deparavam com uma procissão. “Ao Santíssimo Sacramento, às relíquias do Santo Lenho, punham-se as armas em adoração, inclinavam-se as bandeiras e os estandartes, as músicas e cornetas tocavam marchas graves”²⁹⁹. Certamente, repetiam esses gestos em enterros naqueles tempos tocando *marchas graves* ou *acordes de marcha fúnebre* da maneira como os militares escreveram em suas orientações sobre funerais de seus companheiros de farda, como se observará adiante.

A marcha fúnebre se valeu de um acontecimento básico e marcante o bastante para poder se firmar como gênero musical no Brasil e no exterior: a construção de cemitérios afastados dos núcleos urbanos. Tudo porque, desde fins do século XVIII, o século das Luzes, iniciou-se um trabalho para retirar desses espaços a condição de receber os mortos, atendendo primeiro a uma demanda de saúde pública e, em segundo, ao apelo cultural e científico dos iluministas, para quem os sepultamentos não deveriam mais ocorrer nas igrejas, “onde a acumulação de sepulturas contribui para a poluição urbana”. A sua transferência para fora das muralhas, segundo Daniel Roche, “modificou profundamente, e não sem dificuldades, uma relação com a morte, com o sagrado”³⁰⁰.

²⁹⁸ LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 171. Em 1810, com o Tratado de Comércio e Navegação, os ingleses, protestantes, puderam construir e fazer funcionar, no Rio de Janeiro, um cemitério próprio que lhes garantia, além de uma sepultura, a possibilidade de praticar suas cerimônias fúnebres sem a interferência dos preceitos católicos. Em Sorocaba, cidade do interior paulista, o episódio da interdição do sepultamento de um protestante no cemitério católico fez D. João VI, em 1811, decretar o estabelecimento de um cemitério especificamente destinado aos anglicanos. Uma questão que os portugueses católicos tiveram que arranjar para que se efetuassem os sepultamentos dos não-católicos, como os dos aliados ingleses da igreja anglicana. Desde então, foram criados cemitérios para os ingleses em algumas cidades brasileiras, principalmente as portuárias, como foi o caso do Rio de Janeiro, que mandou construir um na Gâmbia, ainda no ano de 1811, quando se realizou o primeiro enterro no mês de abril do mesmo ano, fato registrado por John Luccock. Sobre a construção de cemitérios protestantes no Brasil, cf. RODRIGUES, Cláudia. *Cidadania e morte no Oitocentos: as disputas pelo direito de sepultura aos não-católicos na crise do Império (1869-1891)*. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História: História e Multidisciplinaridade: Terremotos e deslocamentos*, 2007, São Leopoldo. Anpuh/UNISINOS, 2007; ou RODRIGUES, Cláudia. *Sepulturas e sepultamentos de protestantes como uma questão de cidadania na crise do Império (1869-1889)*. *Revista de História Regional*, v. 13, n. 1, p. 23-38, verão, 2008. Cláudia Rodrigues destaca ainda algumas datas importantes como a Resolução de 20/4/1870, que reservou aos protestantes espaços para sepultamentos, visto que os cemitérios públicos ainda eram fundamentalmente católicos. Em 1879, a Câmara dos Deputados discutiu projeto de secularização dos cemitérios proposto pelo deputado maçom Saldanha Marinho, tendo sido defendido por Joaquim Nabuco, dentre outros; em 1890, deu-se a implementação da secularização de cemitério e casamento civil; e, em 1917, ocorreram a implementação do Código Civil e a retirada definitiva do controle eclesiástico dos registros de nascimento, casamento e óbito.

²⁹⁹ SEIDLER, Karl. *Dez anos no Brasil*, p. 42

³⁰⁰ ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1998, p. 22.

As novas maneiras de tratar os sepultamentos no século XIX favoreceram “o retorno da memória dos mortos, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e o rito da visita ao cemitério”.³⁰¹ É uma nova época quando vão ser valorizados os costumes de vestir-se de luto, de demonstrar publicamente os sentimentos de tristeza pela morte do outro. Entraram em curso novas tendências, costumes funerários que proporcionaram maneiras de representação em que bandas de música e marchas fúnebres se viram presentes. Convém observar as conclusões de Phillip Ariès de que:

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, quer-a impressionante e dominadora. Mas, ao mesmo tempo, já se preocupa menos com a própria morte, e a morte romântica, retórica, é antes de mais nada a morte do outro; o outro, cuja lamentação e saudade inspiram ao século XIX e ao século XX o culto novo dos túmulos e dos cemitérios.³⁰²

Sobre a morte, observados os quatro tempos longos expostos por Ariès, interessam-nos o iniciado no Barroco, no século das Luzes, quando “a morte do outro assume sentido de ruptura, passa a ser indesejável, embora admirada pela beleza que lhe dá o romantismo”. Em seguida, àquele que se desenvolve ao longo do século XIX e atinge o XX, a partir do momento em que ela passa a ser “acompanhada no leito do moribundo, por ritos e manifestações de choros, gestos dramáticos”.³⁰³ A morte converte-se em realidade constante na vida das pessoas que se “familiarizam [com] os acompanhamentos fúnebres às igrejas e aos cemitérios”, colocando-se como “parte integrante na vida cotidiana das pessoas”.³⁰⁴

As recomendações para que cemitérios fossem construídos na Colônia, segundo novas tendências de enterramento dos corpos, se iniciaram em fins do século XVIII. “Tal como se fazia na Europa, D. Maria de Portugal, em 1789, recomenda a construção de cemitérios convencionais no Brasil. Mas a obrigatoriedade da construção de cemitérios a céu aberto só ocorreu com a Lei de 1º de outubro de 1828, promulgada por D. Pedro I”.³⁰⁵ Antes, porém, em São João del-Rei, já se aconselhava que “Sepultura dentro da Igreja, não é conveniente

³⁰¹ SILVA, Marisa Ribeiro. *História memória e poder*, p. 25.

³⁰² ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente*, p. 43.

³⁰³ MARCÍLIO, Maria Luiza. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983, p. 61-75. (a citação encontra-se entre as páginas 66 e 67.)

³⁰⁴ MARCÍLIO, Maria Luiza. *A morte de nossos ancestrais*, 1983, p. 61-75.

³⁰⁵ BORGES, Maria Elízia. Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil. In: XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2001. São Paulo, *ANPAP na Travessia da Arte*. São Paulo, 2001, v. 1, p. 10-15.

permitir com detrimento da saúde pública: e portanto faz-se preciso, que hajam Cemitérios, onde descansam os cadáveres”.³⁰⁶

A construção dos cemitérios públicos causou desconforto, senão revolta entre católicos. O caso mais conhecido é a *cemiterada*, fato ocorrido em Salvador em 1834, quando ficou decidido que, na cidade, seria construído um cemitério público fora do espaço da igreja. A decisão sinalizava que os mortos não seriam mais enterrados nesses locais, contrariando costume antigo conferido aos irmãos das ordens terceiras, confrarias e irmandades dos sepultamentos *ad santos*. A esse acontecimento marcante para a historiografia brasileira, reagiram os católicos, com participação ativa das mulheres, que, não querendo abrir mão de serem enterrados nas igrejas, destruíram o novo cemitério público denominado “Campo Santo” na data de sua inauguração em 1836.³⁰⁷

Em São João del-Rei, o primeiro cemitério público foi construído somente em 1898 com o nome de Cemitério Municipal, mas localizado no lugar denominado *Quicumbi*,³⁰⁸ nome esse que não se tem notícia da origem, se indígena ou africana.³⁰⁹ A sua construção tardia, segundo o próprio Viegas, está relacionada com o fato de as irmandades terem resistido bravamente aos novos costumes e evitado ao máximo a nova realidade imposta para os sepultamentos dos seus membros.

Houve reação de irmandades, padres e pessoas interessadas no enterramento dos seus corpos no recinto sagrado. A construção tardia desses cemitérios não foi caso específico de São João del-Rei. Noutras localidades mineiras, eles foram inaugurados também em fins do século XIX, como ocorreu em Prados e em Resende Costa. “Prados somente teve seu cemitério

³⁰⁶ Livro de Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas – São João del-Rei, Comarca do Rio das Mortes – folha 2. Compromisso datado em 27 de dezembro de 1808. Note-se que o primeiro cemitério público de São João del-Rei só foi inaugurado 90 anos após essa recomendação – ver outras citações em Práticas educativas no século XVIII – As associações religiosas leigas dos homens pardos. CUNHA, Paola Andrezza Bessa. Anais do VI congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Uberlândia: UFU, 2006, p. 1266-1276.

³⁰⁷ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 13. Estava previsto que, a partir do dia 26 de outubro daquele ano, os enterros no interior das igrejas seriam suspensos (cf. p. 320).

³⁰⁸ De origem africana, “quicumbi” é um canto em louvor a Nossa Senhora do Rosário representado por homens em dias de pagamento de promessas à santa. Cf. CAMPOS, Janaina Lobo. *Entre gingas e cantigas*, 2010. Nome parecido a “catumbi” dado ao Cemitério São Francisco de Paula do Rio de Janeiro. Na língua tupi, quer dizer “água do mato escuro” ou “rio sombreado”. Significa também “espécie de dança ou de jogo de azar”. Cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 371.

³⁰⁹ Informações enviadas por Aluizio José Viegas por e-mail em 24/5/2012.

público em 1891, depois que a Intendência da Vila de Prados o aprovou em sua 2ª Seção Extraordinária de 4 de fevereiro do mesmo ano”.³¹⁰



Foto 4 – Fachada do Cemitério da Ordem Terceira do Carmo em São João del-Rei, inaugurado em 1836.
Foto: Edésio de Lara Melo.

Em Resende Costa, a construção se deu na penúltima década do Oitocentos depois que um grupo de padres esteve em missão evangelizadora na vila. “Em 1882, durante uns dias de missões de três congregados Lazaristas, foi construído o cemitério, que, em 1895, no período em que houve novas missões de dois outros Lazaristas, foi augmentado”.³¹¹

As datas de construção desses cemitérios públicos variam entre as vilas e cidades oitocentistas mineiras. Ouro Preto, seguindo o exemplo de Salvador, foi uma das poucas que reagiram prontamente à recomendação. Lá, “o surgimento do primeiro cemitério geral se deu em 9/6/1835”³¹² sem que tenha havido reação negativa parecida àquela manifestada pelos baianos. No entanto, na vizinha Itabirito, “até o ano de 1893, os enterramentos se faziam nas

³¹⁰ VALE, Dario Cardoso. *Memória histórica de Prados*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1985, p. 106.

³¹¹ REZENDE, José Augusto de. *Livro de pállidas reminiscências da antiga Lage – hoje – Villa Rezende Costa*. Elaine Amélia Martins e Rosalvo Gonçalves Pinto (Org.). Resende Costa: Amirco, 2010, p. 34. (Coleção Lageana, 1).

³¹² CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Locais de sepultamentos e escatologia através de registros de óbitos da época barroca*, p. 17.

igrejas, principalmente na Matriz. [...] Em 1894, inaugurou-se o cemitério civil”,³¹³ em época tardia, da forma como se deu em outros lugares.

Desde então, iniciaram-se também a construção de túmulos a céu aberto, diferentes das campas em que se enterravam paroquianos, e o costume de, em vez do esquife, conduzir e enterrar o morto em caixão. Os túmulos passaram a distinguir pessoas e grupos familiares que, de modo geral, pretendiam imortalizar a pessoa do morto. Para Le Goff, no entanto, essa não é uma situação nova, mas um costume proveniente da Antiguidade romana, em que “um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte”.³¹⁴

Acrescentem-se à questão dos cemitérios e dos túmulos as formas de condução e traslado dos corpos. É o caso do caixão, substituto do esquife, que até meados do século XIX não era de uso geral. Na Bahia, “pouca gente podia ser enterrada com caixão, em geral usado apenas para o transporte do cadáver. Seu uso se expandiu ao longo do século XIX, mas até 1836 ainda predominava o esquife”.³¹⁵ Desde essa época, “os pobres engrandeciam os funerais dos ricos”,³¹⁶ quando a contratação de homens e mulheres para acompanhar enterros era uma prática comum, e que se fazia por esmola ou mesmo comida. Havia contratação de música para a saída do corpo em sua residência e depois no interior da igreja. Ainda não havia o costume de tocar música durante o percurso, feito geralmente em silêncio, quebrado, às vezes, pelo som percussivo do sino.

Alguns pediam, além de padres, pobres e irmãos, o acompanhamento de músicos que formavam pequenas e grandes orquestras. Eles tocavam mementos à saída do funeral de casa (na encomendação), e seguiam silenciosos o cortejo carregando seus instrumentos em uma de suas mãos e uma vela ou tocha na outra. Durante a missa de corpo presente, voltavam a tocar, frequentemente aumentados em número, agora incluindo organista e coro.³¹⁷

³¹³ SILVA, Olímpio Augusto. *Itabirito, minha terra*. Thelmo Lins e Rogéria Malheiros Leão (Org.). Itabirito: Prefeitura Municipal, 1996, p. 94-95. (Memórias).

³¹⁴ LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*, p. 510.

³¹⁵ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 150.

³¹⁶ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 153.

³¹⁷ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 153-154.

Reis afirma que são inúmeros os recibos passados “pela música em casa e na igreja”, nenhum mencionando música no cortejo. No entanto, ele não duvida que “alguns acordes fossem tirados ao longo do percurso, conforme os que Lindley disse ter ouvido em Porto Seguro”.³¹⁸

Também no Rio Grande do Sul, sob crítica dos padres locais, havia música em alguns enterros. O *Thabor*, jornal católico, fez duras críticas ao uso de instrumentos ao perguntar: o que diria o padre Vieira se no seu tempo (século XVII) se usasse zabumba e música nos enterros assim como hoje?³¹⁹ Apesar de haver alguns relatos da presença de músicos durante enterros ocorridos nas primeiras décadas do século XIX, esses são insuficientes para podermos ajuizar quais instrumentos e músicas tocavam.

A marcha fúnebre tem sua história fortemente ligada aos costumes funerários do que propriamente com a Semana Santa. A memória de pessoas mortas inspirou os compositores na criação das suas primeiras marchas. Por isso a inauguração desses cemitérios afastados das igrejas iniciada no Brasil desde a terceira década do século XIX é fato de grande importância para essa música instrumental.

2.10 Beethoven e Chopin: repertório de referência para outros compositores

Wolfgang Amadeus Mozart, contrariamente ao ocorrido com outros compositores famosos que o sucederam como Beethoven e Chopin, teve um funeral singelo. Há biógrafos que depositam em sua esposa Contanze Weber a responsabilidade pela negligência de sequer cuidar de identificar a sepultura do compositor morto no dia 5/12/1791 aos 35 anos de idade. Antes de ser enterrado, houve um rápido serviço numa capela lateral da Catedral de S. Stephen (Viena) assistido por uns poucos companheiros de maçonaria.³²⁰

³¹⁸ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 154. Thomas Lindley esteve no Brasil no início do século XIX e fez anotações que foram publicadas em *Narrative of a Voyage to Brazil*. London: J. Johnson, 1805. Os “acordes” citados por Reis são uma indicação de que alguns sons eram tocados sem que ainda pudessem ser classificados como música; talvez um toque de silêncio efetuado por um corneteiro ou mesmo batidas compassadas de tambor.

³¹⁹ TAVARES, Mauro Dillmann. Simbolizando a devoção: irmandades, cemitério e enterramentos em Porto Alegre no século XIX. *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, ano V, v. 5, n. 1, jan./fev./mar. 2008, p. 14-15.

³²⁰ BAKER, Richard. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Tradução Marco Antônio Esteves da Rocha. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 99.

O funeral, de certo modo, ocorreu conforme o costume da época, de procedimento simples, à maneira expressa pelo falecido D. José II, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, um entusiasta dos ideais de progresso, reforma e filantropia do Iluminismo. Ser enterrado em vala comum “parece estar de acordo com os hábitos da época entre pessoas esclarecidas”.³²¹ Isso contraria de certa forma a visão romântica e insistentemente divulgada do músico “abandonado” e acompanhado à sepultura por um cão e quatro carregadores do esquife em um dia frio, sombrio e chuvoso.³²² De qualquer forma, o autor da apaixonante missa de réquiem, que serviu aos funerais de outros artistas, foi à sepultura sem que entoassem ou fizessem tocar uma melodia sequer de despedida. Nesse aspecto, seu funeral destoou daqueles que se viram, notadamente, a partir do ano de sua morte em 1791.

Não há marchas fúnebres no repertório dos militares do século XVIII. Presumivelmente, algumas músicas lentas (marchas graves) foram tocadas em funerais naquele final de século. O ponto de virada parece ter vindo com a primeira performance da *Marche Lugubre*, de François-Joseph Gossec (1734-1829), em 1790, ano de sua composição.³²³ A marcha teve sua primeira apresentação em momento de grande comoção social em Paris nos anos finais do reinado de Luís XVI e da monarquia francesa. No dia 17 de julho de 1791, depois de a Guarda Nacional abrir fogo diretamente contra a multidão que protestava contra o regime monárquico, ferir várias pessoas e matar cerca de 50 delas, a música de Gossec foi utilizada na celebração organizada pelo governo revolucionário no Campo de Marte em memória dos “irmãos soldados que morreram para a manutenção da lei”.³²⁴

Nomeadamente, a música de Gossec foi ouvida na ocasião em que o culto aos mortos, a partir da Revolução Francesa, se transformaria em manifestação moderna, cuja cerimônia pública colocaria em destaque os filhos ilustres da pátria falecidos tanto na França como em outros países europeus enlutados. Geraldo Mártires Coelho observa que:

Assim ocorreu, por exemplo, com os funerais de Mirabeau, em 1791, acompanhados pela dramática *Marche lugubre*, de Gossec, acontecimento anunciador das cerimônias fúnebres patrióticas que seriam incorporadas aos rituais da revolução, e para as quais a música de Gossec, dotada de

³²¹ BAKER, Richard. *Wolfgang Amadeus Mozart*, p. 99.

³²² Esta é a cena difundida no premiado filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman, vencedor de oito Oscars e quatro Globos de Ouro, entre outras premiações.

³²³ No manuscrito, Gossec deixou registrado: *Marche lugubre composée pour les honneurs funéraires rendus au Champ de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy*. Cf. <<http://catalogue.bnf.fr>>. Acesso em: 12 set. 2011.

³²⁴ MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana: Indiana University Press, 2006, p. 127 (tradução nossa).

fortíssimo apelo marcial, serviria para demarcar e projetar a dimensão do luto nacional.³²⁵

No mesmo ano, Gossec, como diretor musical da banda revolucionária, participou de uma celebração em honra a Rousseau e Voltaire, objetivada ao som da marcha, momento em que as cinzas desses ilustres franceses foram depositadas no Panteão.³²⁶ Já em fins do século XVIII, no frescor do Romantismo, tanto a música quanto a sua forma de apresentação iriam motivar, de modo determinante, o costume de acompanhar com banda de música funerais pomposos e, seguidamente, procissões da Semana Santa. O Brasil, como tantos outros países, adotando o modelo francês, se nutriu desse movimento de culto aos mortos com a realização de grandes funerais quando “los Románticos favorecieron especialmente las evocaciones de la marcha fúnebre”.³²⁷

2.10.1 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Na verdade, através da música, mesmo o sofrimento pode ser prazeroso. Os músicos, apesar de tudo, também experimentam sentimento de prazer quando executam a marcha fúnebre da Sinfonia Eroica (Daniel Barenboim).³²⁸

A terceira sinfonia de Beethoven é tida como um marco para a história da música ocidental. O revolucionário compositor alemão a compôs no espaço de tempo de dois anos, tornando-a, segundo especialistas, num ícone do nascimento do romantismo musical europeu. Até então, a marcha fúnebre já havia sido utilizada em ópera, instrumento solista ou pequenos grupos, mas não como fez Beethoven, em uma sinfonia, motivo de surpresas e críticas por parte de contemporâneos influentes.³²⁹ Ao término da sua primeira audição no teatro *An der Wien*, em

³²⁵ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995, p. 47-48.

³²⁶ A marcha de Gossec é uma peça curta de apenas 48 compassos, que se repetem, inteiramente em Dm, e é quase desprovida de melodia. Com duração aproximada de três minutos, caracteriza-se pelos densos acordes dos metais seguidos da percussão.

³²⁷ RANDEL, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Versión española de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 620.

³²⁸ BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Tradução do inglês Eni Rodrigues. Tradução do alemão Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009, p. 25.

³²⁹ A Sinfonia nº 3, Heroica, em Mib Maior, *opus* 55, esboçada em Heiligenstadt em 1802 e terminada em Viena em 1804, foi editada pela primeira vez em 1806. Ela antecede em 33 anos a famosa marcha fúnebre de Chopin, escrita em 1837, cuja música será motivo de reflexão mais adiante. O segundo movimento – marcha fúnebre – constituído de 247 compassos, muito longo, para os padrões da época, chamou a atenção devido às ousadias presentes na partitura e por ter sido colocado no lugar costumeiro dos andamentos lentos das sinfonias.

7 de abril de 1805, “só recebeu alguns aplausos esparsos; os críticos julgaram-na interminável, sobrecarregada, incompreensível e demasiado barulhenta”, disse em depoimento de Czerny na ocasião.³³⁰ Entrementes, apesar dos desconfortos causados “por um trabalho inovador de estruturação dos timbres e por suas implicações extramusicais, a *Heroica* modificou a ordem formal do estilo sinfônico clássico”³³¹ e Beethoven introduziu a solenidade da marcha fúnebre épica.



Figura 4 – Beethoven (1819).
Ferdinand Schimon (1797-1852).³³²

Não somente pela partitura exuberante, mas também pelas atitudes do mestre que “viveu como vive um compositor moderno, dos ganhos do seu trabalho num mercado livre”,³³³ o início do século foi de grande importância para a música. Isso porque, durante muito tempo, compositores escreveram, para atender ao mecenato régio, às vezes, desobedecendo ao próprio desejo de colocar no papel o que mais pretendiam.

“Homem de ideias avançadas e profundamente republicano”³³⁴ e entusiasmado com os ideais propostos pela Revolução, Beethoven dedicou a Napoleão a sua mais nova criação, a *Terceira*

³³⁰ SOLEIL, Jean-Jacques; SOLEIL, Guy Lelong. *As obras-primas da música*. Tradução Antônio de Pádua Danese, Eduardo Brandão e José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 144.

³³¹ SOLEIL, Jean-Jacques; SOLEIL, Guy Lelong. *As obras-primas da música*, p. 144.

³³² Schimon foi um pintor e cantor austríaco que viveu em Viena antes de se transferir para Munique. Obteve sucesso como músico e pintor. Criou uma série de retratos de músicos, entre eles as ilustrações de Louis Spohr, Carl Maria von Weber e esta de Ludwig van Beethoven. Quando realizou esse retrato, o compositor tinha 49 anos e o pintor 23 anos de idade. Disponível em: <www.beethoven-haus-bonn>. Acesso em: 18 ago. 2012.

³³³ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p. 7.

³³⁴ STEHMAN, Jacques. *História da música europeia*, p. 192.

Sinfonia, primeiramente denominada *Sinfonia Bonaparte*, mas rabiscou a dedicatória ao ser informado de que o mesmo se autoproclamara imperador.³³⁵ Decepcionado com a notícia do coroamento do Primeiro Cônsul, modificou o título da partitura rebatizando-a “Grande Sinfonia Heroica para celebrar a lembrança de um grande homem, passando a dedicá-la ao príncipe Leibkowitz”.³³⁶

Partitura 1 – Primeiros compassos da Marcha Fúnebre da 3ª Sinfonia de Beethoven, editada por Ernst Eulemburg Ltd., Zürich.³³⁷

No conjunto da sua obra, trilhando entre o clássico e o romântico, Beethoven deixa transparecer os temas relacionados ao amor, à natureza e ao patriotismo que ajudaram a transformá-lo em símbolo de resistência contra a tirania e o absolutismo. O modelo beethoveniano foi copiado por mestres de grande envergadura dedicados à música sinfônica

³³⁵ WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução do alemão e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010, p. 12.

³³⁶ SOLEIL, Jean-Jacques; SOLEIL, Guy Lelong. *As obras-primas da música*, p. 144.

³³⁷ Nota-se o ritmo da semicolcheia pontuada e da fusa logo na anacruse da frase dos primeiros violinos, uma marca do ritmo da marcha fúnebre. Em seguida, um conjunto de três notas tocadas ascendentemente pelos contrabaixos, elemento de retórica destacado por Lanzellote, anteriormente empregado por Louis Couperin no *Tombeau de M. Blancrocher* em 1625 e posteriormente como anacruse usado por Ireno Baptista Lopes na sua *Marcha da Paixão* em meados de 1870 em São João del-Rei, como será mostrado adiante. [ir para o corpo do texto]

que, tal como ele, passaram a incluir a marcha fúnebre em suas obras. Definitivamente, Gustav Mahler se destaca entre eles.³³⁸

Conta-se que um grande número de pessoas presenciou o enterro de Beethoven. “Os ricos olhavam de suas carruagens, o povo se comprimia para olhar pelas janelas, ou corria à frente para encontrar melhores lugares por trás dos cordões de isolamento”.³³⁹ Nada de surpreendente, visto que ele havia se transformado em uma figura pública, pois, diferentemente de seus antecessores, nunca foi um fornecedor de música para a nobreza. Com sua atitude, ajudou a fazer dos grandes compositores heróis e patrimônio de toda a humanidade não somente de círculos reduzidos da alta sociedade. Não por acaso, desde a sua morte, os funerais de grandes artistas se configuraram como acontecimentos grandiosos e de repercussão internacional.

Uma grande obra sendo tocada em funerais de figuras ilustres da política e da música internacional se converteu em fato corriqueiro desde meados do século XIX quando o número de compositores se dedicando à criação de marchas se ampliou significativamente. A *Heroica* de Beethoven começou a ser interpretada em ocasiões memoráveis. A marcha foi ouvida no funeral do jovem compositor alemão Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), que falecera dois anos antes de Chopin. Sucederam-se outros enterros, e, em pleno século XX, orquestras foram chamadas para interpretar a obra em momentos solenes. O maestro Serge Koussevitzky tocou a sinfonia para o funeral do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), e Bruno Walter realizou a sinfonia inteira para Arturo Toscanini (1867-1957), maestro italiano morto em Nova York e levado para a Itália para ser enterrado no Cemitério *Monumentale* em Milão. Em uma cerimônia de grande repercussão internacional, o segundo movimento também foi tocado pela Orquestra Filarmônica de Munique durante o enterro das vítimas do “Massacre de Munique” mortas por terroristas durante os Jogos Olímpicos de 1972.

³³⁸ A galeria dos compositores que escreveram marchas fúnebres e as incluíram em obras maiores, após Beethoven, é repleta de grandes figuras da música sinfônica internacional. Não sendo possível uma relação completa, destaco alguns: Charles François-Gounod: Funeral March of a Marionette da *Suite Burlesque*; Sergei Prokofiev: Marcha Fúnebre de Romeu e Julieta; Dmitri Shostakovich: Marcha Fúnebre (Adagio Molto) do Quarteto de cordas nº 15; Giacomo Puccini: Marcha Fúnebre para Liu, da Ópera Turandot; Philip Glass: *The “Funeral Music” for Akhnaten’s father in Act I of the opera Akhnaten*; e Zdeněk Fibich: *The funeral march of opera “The Bride of Messing”*.

³³⁹ MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*, p. 151.

As dificuldades impostas pela escrita da marcha fúnebre da *Heroica* e a sua extensão impediram sua transcrição para banda, que prioriza peças mais curtas e de menor dificuldade técnica. E com ela ficam bem determinadas aquelas músicas eruditas mais adequadas às salas de concerto e de outras peças mais populares que vão se adequar melhor às manifestações de rua.

A importância histórica da marcha fúnebre da 3ª sinfonia não ofusca o reconhecimento de outras obras fúnebres do mestre, como a Sonata para piano nº 12 em Lá bemol maior, op. 26. Nela, encontra-se a *Marcha Fúnebre sulla morte d'un Eroe* (1801), uma peça com dedicatória, de ampla aceitação dos pianistas e do público. Supõe-se que ela tenha sido um “ensaio” para a futura *Heroica*, visto que o mestre a ela se dedicou um ano antes de iniciar a escrita da sinfonia.³⁴⁰ Beethoven, sempre inovador, inverteu os movimentos internos da sonata – colocou o *scherzo* antecedendo a marcha fúnebre –, mas conservou as características próprias do ritmo de notas pontuadas que conferem à música um caráter marcial, militar. Teria Beethoven buscado inspiração realmente em um herói militar ou teria reagido à depressão experimentada em decorrência dos sintomas da incurável surdez?

Por sua vez, destaco a *trauermarsch* em Si bemol menor. Notadamente, sua escrita mais simples e seu caráter marcial favoreceram os arranjos e as transcrições que recebeu para banda de música. Por essa razão, a *Funeral March* é mais recorrente no repertório dos grupos brasileiros, podendo ser encontrada com certa frequência nos arquivos dessas corporações musicais. No entanto, não é tão solicitada, ou citada, quanto a marcha de Chopin.³⁴¹

2.10.2 Frédéric François Chopin (1810-1849)

J'ai appris, après déjeuner, la mort du pauvre Chopin. Chose étrange, le matin, avant de me lever, j'étais frappé de cette idée. Voilà plusieurs fois que j'approuve de ces sortes de pressentiments. Quelle perte! Que d'ignobles gredins reemplissent la place, pendant que cette belle âme vient de s'eteindre (Eugène Delacroix).³⁴²

³⁴⁰ Uma obra com dedicatória na qual Beethoven adotou a tonalidade de Ab (Lá bemol maior) para os outros três movimentos da sonata. Somente a Marcha fúnebre foi composta no homônimo menor, Abm (Lá bemol menor); uma tonalidade pouco usual, pode-se dizer.

³⁴¹ A única banda que toca essa marcha entre as cidades da microrregião de São João é a Lira Lagoense, de Lagoa Dourada.

³⁴² SOPEÑA, Federico. *Música e literatura*. Tradução Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989, p. 20. “Eu soube, depois do almoço, da morte do pobre Chopin. Estranhamente de manhã, antes de me levantar, fiquei



Figura 5 – Frédéric Chopin (1838).
Óleo sobre tela de **Eugène Delacroix (1798-1863).**³⁴³

Chopin compôs sua marcha fúnebre em momento especial de sua vida: ao lado de George Sand e dos filhos desta, Solange e Maurice, pouco tempo antes de irem, em 27 de outubro de 1838, para Palma de Majorca, na Espanha, local escolhido para passar o inverno daquele ano. Em 1837, a marcha fúnebre já estava pronta; faltavam somente três movimentos da sonata, acabados em 1839, depois de ter regressado a Marselha em 12 de fevereiro daquele ano.

A marcha de Chopin é breve, econômica em seus meios, contrapondo sonoridades graves e agudas, rítmica de marcha, cantábile da melodia em que imperam o “máximo de efeitos com o mínimo de materiais”³⁴⁴ característicos das peças curtas da geração romântica de 1840. Nela, Chopin opta por tema composto de uma sequência de acordes graves dos dois primeiros compassos que se repetem, empenhando-se em demonstrar em sua frase traços característicos do Classicismo: cadência harmônica, rítmica ou estrutura melódica e motívica.

Chopin compôs sua marcha dentro da estrutura A-B-Trio,³⁴⁵ em compasso quaternário, tonalidade menor e ritmo característico: aumento convencional da nota pontuada e diminuição

impressionado com esta ideia. Várias vezes eu tenho esses pressentimentos. Que desperdício! Enquanto canalhas têm sobrevida, ao invés disso, esta bela alma acaba de morrer” (tradução minha). Eugène Delacroix, que desenvolveu grande admiração por Chopin, foi importante pintor do romantismo francês.

³⁴³ Cf. <www.eugenedelacroix.org>. Acesso em: 29 set. 2012.

³⁴⁴ SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2008, p. 83.

³⁴⁵ Na marcha fúnebre, entende-se por trio a parte intermediária (seção B), quando, invariavelmente, há um solo, uma parte melódica, que contrasta com as duas outras que lhe antecedem e sucedem. O trio, desde o século XVII, significava um grupo de três instrumentistas tocando juntos, principalmente os de corda. Em se tratando de forma composicional, provém da sonata em trio, obra dividida em três partes e composta para dois

da nota complementar em um mesmo pulso também se mostram desde o começo da peça. Sua quadratura obedece a modelo levado para Portugal por Domênico Scarlatti (1685-1757), compositor italiano mandado contratar por D. João VI para ser mestre da Capela Real de Lisboa.³⁴⁶ Suas frases balanceadas e equilibradas, próprias da quadratura barroca, foram modulares para os compositores lisboetas, brasileiros e outros em várias partes do mundo.

Em curto espaço de tempo, o “caráter sombrio, pesado, denso, lúgubre da marcha fúnebre” cede lugar ao “*finale* leve, transcendente, imaterial, indelével, onírico e destituído de dor”,³⁴⁷ e a obra se encerra. Assim, destaca-se a marcha fúnebre dos outros movimentos e especialmente do *finale* que fez o poeta Millan Kundera se admirar e chamá-lo de “estranhamente rápido, sem nenhuma melodia, absolutamente não sentimental”.³⁴⁸

De acordo com Wierzynski, depois de compor sua sonata, o frágil Chopin assistiu, em 15 de dezembro de 1840, ao depósito das cinzas de Napoleão no Invalides (cemitério) e a um ensaio do *Requiem* de Mozart. A música de Mozart lhe tocou tão profundamente que não abandonou mais a partitura, levando-a consigo até o fim de sua vida. Antes de falecer em 17 de outubro de 1849, já havia manifestado aos que lhe eram mais próximos o desejo de que fosse interpretada no seu funeral, o que foi feito.³⁴⁹

Organizados o coro e a orquestra, surgiu um problema que fez atrasar as exéquias. Os principais trechos da missa fúnebre foram compostos para coro. Desejosas de participar das cerimônias, as cantoras foram inicialmente impedidas de cantar, visto que o coro da Igreja de Madeleine seguia o que recomendava a igreja de que somente homens cantassem – nunca havia permitido cantoras em seu grupo. O funeral foi atrasado em quase duas semanas até que o arcebispo de Paris, ante os argumentos do padre Deguerry, vigário da Madeleine e apreciador da obra do compositor morto, concordou com a participação das cantoras, contanto que ficassem atrás de uma cortina de veludo preto. Assim, o funeral foi realizado em 30 de outubro, quando compareceram cerca de três mil pessoas que puderam ouvir o organista da Madeleine tocar as transcrições que fizera dos prelúdios – o nº 4 em Mi menor e o nº 6 em Si menor de Chopin –, e os solistas “Senhora Viardot-Garcia, Joana Castellani, Alex Dupont e o

instrumentos melódicos e um baixo (baixo contínuo). Assim, apresenta-se boa parte das marchas fúnebres: uma única peça dividida em três partes, sendo a do meio denominada trio.

³⁴⁶ NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d.

³⁴⁷ SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*, p. 83.

³⁴⁸ SEINCMAN. *Estética da comunicação*, p. 97.

³⁴⁹ WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*, p. 349-350.

baixo Luigi Lablache, que havia cantado o mesmo trabalho nos funerais de Beethoven e do compositor italiano Vincenzo Bellini.³⁵⁰

“A anedota heroico-mortuária contou muito nos comentários sobre esta página que descreve um cerimonial de aceitação da morte com efeitos demasiados diretos”.³⁵¹ Teria Chopin realizado a composição pensando no seu próprio fim? Pouco ou quase nada se sabe acerca dos motivos que inspiraram Chopin a escrever essa marcha. Fato curioso é a tonalidade empregada, a mesma que havia sido utilizada por Beethoven na sua *Trauermarch*, em Si bemol menor. Certamente, Chopin, pianista que era, teve acesso à partitura e pode ter decidido prestar uma singela homenagem ao músico alemão. Não escreveu uma sinfonia, mas uma sonata, optando, somente, por colocá-la no terceiro movimento.³⁵² Pura especulação. Os biógrafos do autor parecem unânimes em dizer que o músico em momento algum nomeou uma obra instrumental para além do gênero e número, deixando as potenciais associações extramusicais para o ouvinte. Os nomes pelos quais nós conhecemos várias de suas peças foram inventados por terceiros.

Depois da Missa, a urna foi transportada para o cemitério *Père-Lachaise* quando o príncipe Adão Czartoryski e Giacomo Meyerbeer (compositor), representantes, respectivamente, da Polônia e do mundo da música, dirigiram o cortejo fúnebre. “Pegaram às borlas Franchomme [músico], Eugène Delacroix [pintor], Pleyel [construtor de pianos] e Alexandre Czartoryski [príncipe]”.³⁵³ Junto à sepultura não houve discursos e o punhado de terra da polaca, que Chopin sempre guardara como recordação de Varsóvia, foi atirada para cima da urna. Chopin foi enterrado da forma como desejara. A missa de réquiem de Mozart foi cantada nas exéquias e os músicos puderam ainda tocar músicas que compusera, inclusive sua marcha fúnebre.

A cerimônia foi imponentíssima. No templo, guarnecido de paramentos negros, aglomeravam-se umas três mil pessoas, todas munidas de convite. Ao meio dia, ao som da Marcha Fúnebre de Chopin [num arranjo para orquestra de Napoléon Henri Réber], a urna foi transportada da nave lateral [da Igreja de Madeleine, em Paris] para um grande catafalco.³⁵⁴

³⁵⁰ WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*, p. 349-350.

³⁵¹ SOLEIL, Jean-Jacques; SOLEIL, Guy Lelong. *As obras-primas da música*, p. 182.

³⁵² A sonata consiste de quatro movimentos.

1. *Grave; Doppio movimento*
2. *Scherzo*
3. *Marche funèbre: Lento*
4. *Finale: Presto*

³⁵³ WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*, p. 350.

³⁵⁴ WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*, p. 349. Segundo o biógrafo, “A cerimônia não podia começar de forma mais majestosa, e a obra-prima de Mozart não podia ter encontrado mais nobre interpretação”. Segundo um cotidiano de Paris, a orquestra e o coro do Conservatório, sob a direção de Narciso Girar, executaram o réquiem

Ao contrário de Mozart, que teve um enterro modesto, o suntuoso funeral de Chopin, em plena metade do século XIX, converteu-se em modelo para outros tantos enterros que se realizaram a partir de então na Europa e em outros países, como é o caso do Brasil. Assim, a interpretação da marcha fúnebre no enterro transformou-se num marco para a história dos sepultamentos acompanhados por essa música. Desde então, a peça composta para piano, destinada a ser tocada principalmente em salas de concerto, ganhou nova forma de apresentação. Além da transcrição para orquestra realizada naquele momento, a partitura passou a receber adaptações para uso de bandas de músicas, alcançando, dessa forma, as ruas das cidades, ampliando, sobremaneira, as possibilidades de sua difusão. A música, então, transpôs as paredes das salas de concerto e se transformou em peça quase que obrigatória das bandas de música que se dedicam a acompanhar enterros ou procissões da Semana Santa. Não por acaso, ante o prestígio do mestre, as circunstâncias em que foi utilizada a música e o sucesso alcançado por ela, a peça serviu também de modelo para músicos que se dedicaram à arte de compor marchas fúnebres, como ocorreu com os compositores brasileiros.

2.11 A influente *Marche fúnebre* de Chopin no Brasil



Figura 6 – Seis primeiros compassos da melodia da Marcha Fúnebre de Chopin.

Cópia realizada por Theófilo Helvécio Rodrigues em março de 2006 em São João del-Rei para a Banda Theodoro de Faria.

A marcha fúnebre de Chopin tornou-se das músicas mais solicitadas tanto em salas de concerto quanto em funerais depois que a partitura foi transcrita para orquestra e banda de música. O apelo pela música em funerais e procissões só fez ampliar o seu conhecimento e

que não se ouvia em Paris desde o dia em que os restos mortais de Napoleão haviam chegado a Santa Helena. Os solistas eram a senhora Viardot-Garcia, Joana Castellani, Alex Dupont e Luís Lablache.

³⁵⁴ As adaptações (arranjos) para banda de música da marcha variam muito. Nos arquivos desses conjuntos, podemos encontrar arranjos feitos do total da peça (os 84 compassos) ou somente parte dela, via de regra, os 30 que formam a sua primeira parte.

aceitação pelo público. Sua música foi transformada num “hino fúnebre internacional” em virtude da sua incidência nos enterros em vários países do mundo. A difusão da marcha de compositor franco-polonês foi contundente e passou a ser ouvida em momentos comoventes tanto em espaços privados quanto públicos. No Brasil, essa incumbência coube primeiramente aos pianistas de reconhecida competência que vieram para o país na primeira metade do século XIX, com destaque para Arthur Napoleão e Gottschalk.

Foi na condição de música fúnebre, já popular em sua época, que a marcha chegou ao Brasil, para ser tocada por bandas e adotada pelas Forças Armadas Brasileiras como marcha “obrigatória” nos funerais realizados pelos militares no país. No capítulo 1 das regras gerais da Marinha Brasileira, lê-se: *Honras na saída de bordo do féretro: III – a banda de música, se presente, toca acordes de marcha fúnebre, antes de cada descarga de fuzilaria.*³⁵⁵

O costume de tocar uma marcha fúnebre nos enterros dos companheiros de farda é bastante recorrente. Tanto é que no Brasil seu toque foi normatizado por meio do Art. 132, que traz escrito:

A Guarda Fúnebre, quando tiver a sua direita alcançada pelo féretro dá três descargas, executando em seguida ‘Apresentar Arma’; durante a continência, os corneteiros ou clarins e tambores tocam uma composição grave, ou se houver Banda de Música, esta executa uma marcha fúnebre.³⁵⁶

Acrescente-se o Regulamento de Continências, Honras, Sinais de Respeito e Cerimonial Militar das Forças Armadas,³⁵⁷ que prevê:

Durante a continência, se houver banda de música, deverá ser executada uma das seguintes marchas fúnebres: de CHOPIN, de GRIEG (da Suíte ‘Peer Gynt’), de RICHARD WAGNER (da Suíte ‘O Crepúsculo dos Deuses’) ou de O. P. CABRAL (da Suíte ‘O Mártir do Calvário’); se houver banda de corneteiros ou de clarins, deverá ser tocada a marcha fúnebre prevista nos capítulos 5 e 6 do FA-M-13, respectivamente.³⁵⁸

³⁵⁵ Honras Fúnebres, Título IX, Artigo 9 – 1 – 9, da Marinha Brasileira. Verificar também em Coleção das Leis da República Federativa do Brasil, v. 3-4, Imprensa Nacional, 1958, p. 350. No Exército, diz-se, em vez de acordes, *Exórdio de uma marcha ao grave*, segundo o maestro Teófilo Rodrigues, ex-trompetista e maestro de banda no Exército Brasileiro.

³⁵⁶ Decreto nº 2.243, de 3 de junho de 1997 (republicação), que trata do Regulamento de Continências, Honras, Sinais de Respeito e cerimonial Militar das Forças Armadas que especifica: Fúnebre 1. Relativo à morte ou ao funeral. Honras fúnebres: exéquias; honras civis prestadas a um cadáver. Outro decreto vai mais além e acrescenta outras três marchas consideradas adequadas ao cerimonial. Cf. <<http://www.sgex.eb.mil.br>>. Acesso em: 20 julho 2009. *Vade Mecum* das Forças Armadas Brasileiras.

³⁵⁷ Decreto nº 2.243, de 3 de junho de 1997 (reedição), das Forças Armadas.

³⁵⁸ Para as bandas de música da Polícia Militar de Minas Gerais, segundo o Subtenente José Claudio Oliveira, da banda de música sediada na capital mineira, não há normas como existem nas Forças Armadas. Geralmente,

Apesar de o Decreto elencar as quatro marchas, não se tem notícia de que as de Wagner, Grieg e do brasileiro Cabral tenham sido tão utilizadas como a de Chopin. Escutar ou ter notícia dos seus acordes graves em funerais de ilustres personagens do Brasil e do exterior não é fato incomum. Vejamos alguns poucos exemplos.

A música de Chopin foi a escolhida para os funerais de D. Pedro II, que faleceu em Paris no dia 5 de dezembro de 1891. “Da Madeleine partiu imenso cortejo, composto de doze regimentos comandados por um general e formado por cerca de 200 mil pessoas. Ao som da marcha Fúnebre de Chopin, o corpo foi levado para a estação de Austerlitz, de onde seguiu de trem para Portugal” para ser enterrado no Panteão dos Bragança no dia 12 de dezembro.³⁵⁹

Em 2004, ao morrer o líder palestino Yasser Arafat na França e seu corpo ser encaminhado para o Egito, não lhe faltaram homenagens dignas de chefe de Estado quando oito membros da Guarda Republicana Francesa carregaram o caixão diante de uma guarda de honra e do primeiro-ministro Jean-Pierre Raffarin. Naquele instante, “uma banda militar tocou os hinos da França, da Palestina e uma marcha fúnebre de Chopin”.³⁶⁰

Por fim, no último mês de junho, depois que rebeldes mataram quatro dirigentes da alta cúpula do governo sírio de Bashar al-Assad, um deles cunhado do então presidente, seus corpos foram enterrados em Damasco, capital da Síria, ao som da marcha chopiniana, tocada por banda de música militar daquele país.³⁶¹ A presença da banda em enterro recente em um país do Oriente Médio envolvido em guerra civil atesta, de forma cabal, como essa marcha fúnebre de Chopin foi transformada em peça obrigatória em eventos fúnebres. Algo parecido com a Marcha Nupcial de Mendelsohn,³⁶² cuja audição em qualquer parte do planeta a associa ao caráter festivo do casamento.

Afora a música de Chopin, referência para a marcha fúnebre de alcance internacional, pode-se notar essa omissão em anúncios veiculados pela imprensa escrita quando são noticiados a

chamam um corneteiro para tocar o “toque de silêncio” em suas cerimônias fúnebres. Cf. <<http://www.sgex.eb.mil.br>>. Acesso em: 20 julho 2009.

³⁵⁹ CARVALHO, José Murilo de; GASPARI, Elio; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *D. Pedro II: ser ou não ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 239. (Perfis brasileiros).

³⁶⁰ Jornal *O Estado de São Paulo* – Caderno Cidades, quinta-feira, 11/11/2004.

³⁶¹ Cf. Reportagem exibida no programa Sem Fronteiras (22h30) da Globo News – Rede Globo de Televisão – de 29/7/2012. Disponível também em: <www.g1.globo.com/globo-news>. Acesso em: 30 julho 2012.

³⁶² Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) concluiu a composição de *Sonho de uma noite de verão*, música incidental dividida em quatro movimentos, no ano de 1842, para o drama de Shakespeare que iniciara em 1826 aos 17 anos de idade. A marcha nupcial faz parte da obra.

participação de bandas de música em funerais e o repertório tocado pelas mesmas. Isso se verificará nos anúncios fúnebres de grandes figuras brasileiras, quando, por vezes, diz-se da presença da banda nos seus funerais sem menção aos títulos das músicas tocadas, muito menos seus autores, da forma como veremos a seguir. Mesmo que negligenciada a menção ao nome do autor, Chopin, como Beethoven e outros, apesar de terem falecidos na primeira metade do século XIX, mantêm-se vivos entre nós por meio da sua obra de valor.

2.12 Constantes toques da marcha chopiniana

Uma música composta na primeira metade do século XIX permanece viva, constantemente lembrada para os enterros de famosos e também para todo tipo de protesto que se quer fazer, tendo na marcha um sinal da melancolia que assola as comunidades frente a todo tipo de ato impróprio protagonizado por políticos, principalmente. Até em desfiles carnavalescos, ela surge nos “enterros” que gostam de realizar os foliões. Mesmo enquanto notamos um crescente silenciamento das bandas de música em enterros, que se realizam de modo diverso de épocas passadas, a música de Chopin permanece viva. É a ela que recorrem os maestros para homenagens fúnebres em momentos e situações em que o compositor jamais tivesse imaginado que poderiam acontecer.

Afora o relatado até aqui, a marcha fúnebre tem sido mencionada; porém, pouco estudada. O toque fúnebre feito pela banda durante enterro é sempre motivo de notícia sem que haja qualquer menção ao título da música tocada, muito menos o seu autor. Portanto, notícias veiculadas pouco ajudam a quem tem interesse em conhecer repertórios e a circulação dos mesmos. Não raro, diz-se que o “caixão desceu à sepultura ao som da Marcha Fúnebre de Chopin, tocada por uma banda de música militar”.³⁶³

Recentemente, em virtude do terremoto que abalou o Haiti em 12 de janeiro de 2010 e dos seus efeitos, morreram militares brasileiros que lá trabalhavam em Missão de Paz organizada pela Organização das Nações Unidas (ONU). Os soldados foram enterrados como heróis,

³⁶³ Quando foram enterrados os militares brasileiros mortos durante o terremoto do dia 12 de janeiro de 2010 no Haiti, a imprensa brasileira noticiou o sepultamento do cabo Ari Dirceu Júnior no dia 22 do mesmo mês. Na época, o corpo foi transportado da catedral de Santos/SP para o cemitério Memorial Metropolitano de São Vicente no blindado Urutu. Estava recoberto com a bandeira nacional e o toque fúnebre se deu depois que a guarda deu tiros de fuzis antes de entrarem com o caixão no cemitério. Os jornais da época frisaram o toque da marcha fúnebre de Chopin neste e nos outros enterros.

tendo, inclusive, além das honras militares, a presença do presidente Luis Inácio Lula da Silva. O jornal *O Estado de Minas* noticiou:

Dezessete dos 18 militares brasileiros mortos no terremoto ocorrido dia 12 no Haiti foram enterrados em suas respectivas cidades nesta sexta-feira. As cerimônias de sepultamento tiveram, em comum, bandeiras a meio mastro, toque fúnebre e salva de tiros, entre as honrarias do Exército.³⁶⁴

A execução da marcha fúnebre em enterros de militares – ou de personalidades dos três Poderes da República – continua regulamentada. Sempre que “necessário”, os músicos serão chamados para manifestar, com o som dos seus instrumentos, os mesmos sentimentos de consternação coletiva ante os fatos ocorridos com os brasileiros em missão no Haiti, ou do vice-presidente da República José Alencar Gomes da Silva, enterrado com todas as honras fúnebres no dia 31 de março de 2011, cujo cortejo contou com a presença de soldados do Exército, da Aeronáutica, da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros ao som da marcha fúnebre.³⁶⁵

O grupo de compositores que se dedicaram ao gênero pode ser dividido em duas categorias: um, de músicos da chamada música erudita e os da música popular; outro, dos profissionais ou amadores. Os eruditos se preocuparam em compor suas marchas para orquestra sinfônica ou piano; o segundo escreveu as suas músicas para as bandas de música. Tal situação nos remete aos séculos XVI, XVII e XVIII na Europa, quando havia música fúnebre para os funerais dos membros da aristocracia, as pessoas de corte, mas ainda para os próprios músicos, considerados serviçais da realeza. Nesse caso, no entanto, os autores que compuseram para os funerais de seus patronos também o fizeram para lamentar a morte dos seus companheiros de ofício.

No Brasil, enquanto músicos eruditos acorriam para os centros como Rio de Janeiro, Salvador, Recife ou Belém, e atendiam aos anseios das camadas mais altas da sociedade, músicos amadores habitavam núcleos urbanos de pequeno porte (vilas) como São João del-Rei, Sabará, Ouro Preto, Mariana, Diamantina, e suas vizinhas, onde predominou, desde meados do século XIX, o gosto pela composição de músicas para banda; muitas vezes, o único conjunto musical pronto para todo tipo de evento ou festa de rua.

³⁶⁴ Cf. em: <http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/01/22/noticia_nacional>. Acesso em: 25 jan. 2010.

³⁶⁵ Cf. <www.em.com.br>. Acesso em: 3 jan. 2013. O militar, ao ser admitido nas Forças Armadas do Brasil, faz opção por ter honras militares ou não, caso venha a falecer na ativa.

A esse respeito, notamos que a historiografia, quando se refere à música popular, na qual enquadrámos boa parte da música para banda, é negligente. Trata-a sob perspectiva romântica, aludindo a nomes de artistas, datas consideradas relevantes, catálogo de obras ou outras informações de interesse reduzido, tudo assinalado por um

paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, assim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea.³⁶⁶

Notadamente, os trabalhos dão destaque especial ao individual em detrimento do coletivo, à biografia do autor: destacam algum fato de caráter folclórico, obras vistas isoladamente, separadas do “mundo comum”.³⁶⁷ Torna-se necessário observá-la como objeto de trabalho realizado por homens integrados à dinâmica da vida em grupo, de movimentos sociais e históricos.

Quanto ao período quaresmal, a festa maior da Igreja Católica, é preciso tomá-lo como de vital importância para os paroquianos das vilas e lugarejos do interior. Nessa época, a atenção se voltava para a preparação do vestuário, os cuidados com o corpo, a limpeza das casas e das ruas, a comida, a bebida, o reencontro de pessoas queridas. Entrementes, a reorganização dos conjuntos musicais, a inclusão de música nova, os ensaios assistidos pelo povo, a limpeza das casas, ruas, o aumento da circulação de veículos e pessoas tornaram “o preparar-se para a Quaresma e Semana Santa nos séculos XVIII e XIX fato cultural privilegiado”.³⁶⁸ Esse período se estendeu até o século XX nas localidades citadas, que puderam presenciar costumes que se sustentaram sob a tradição de realização desses eventos, seguindo modelo de épocas anteriores. Para esse momento, as paróquias, mandando imprimir programas, mantinham informada a população sobre os grupos musicais participantes, destacando algumas músicas, lugares e cerimônias em que seriam apresentadas, bem como os compositores e maestros envolvidos, num chamamento à participação dos munícipes.

³⁶⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. *On-line version* ISSN 1806-9347. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009>. Acesso em: 3 mar. 2012.

³⁶⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*, v. 20, n. 39.

³⁶⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial (séculos XVIII-XIX)*, p. 1197-1212. (a citação encontra-se na p. 1197).

Assim, a marcha fúnebre, como gênero musical, foi se acomodando até atingir o ápice entre o último terço do século XIX e meados do XX, sem que tenhamos uma data precisa, para situá-la em época de sua maior expressão. Com o passar do tempo, mudanças ocorreram na preparação e realização da Semana Santa e funerais. Certos costumes passaram por mudanças, modificaram-se por força de alterações impostas por novas orientações da Igreja (como as do Concílio Vaticano II)³⁶⁹ ou de hábitos introduzidos pelos poderes municipais e eclesiásticos (construção de velórios públicos onde têm sido realizadas cerimônias como missas e realização de cortejos fúnebres motorizados). Em ambos os casos, houve redução de eventos com consequências negativas para a música.

A não-realização de cortejos fúnebres e a completa supressão de procissões em muitas paróquias são fatos. Porém, a estrutura e o embelezamento da Semana Santa em lugares como São João del-Rei e cidades envolvidas nesta pesquisa se mantêm. Nelas, é possível participar desses eventos que passaram por poucas alterações e conservam por força da tradição muitos costumes antigos. Os cenários, materiais, calendário e programas das festas continuam sendo preparados de jeito que podemos supor como ocorriam em épocas passadas. Quanto aos funerais, o mesmo não acontece, pois salas para velórios têm sido construídas próximas ou dentro dos cemitérios. O percurso entre o hospital, casa ou igreja vem sendo feito em automóveis, eliminando os cortejos feitos a pé. Ainda assim, compositores continuam criando mais músicas fúnebres; contudo, sem a densidade e intensidade de outrora. E na memória das pessoas do lugar, as músicas antigas e cerimônias em que são ouvidas permanecem vivas devido à sua permanente repetição. Esta tese, portanto, sem perder de vista a evolução do gênero, aborda a marcha fúnebre num mundo no qual os compositores – muitos deles anônimos – desempenham a função de músico amador, apegado às suas crenças, paixões e redes de convivência.

No entanto, de modo diverso dos funerais pomposos das pessoas ilustres dos grandes centros, como ocorreram na capital do Império e depois da República, os compositores mineiros declinaram sua atenção para homenagear Nossa Senhora das Dores, o Senhor dos Passos e, particularmente, seus amigos e familiares, esposas e filhos mortos. Compositores de

³⁶⁹ Realizado em 1963. No Brasil, criou-se, em 1964, a Campanha da Fraternidade por iniciativa da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que se realiza ainda hoje, com a intenção de “despertar a solidariedade dos seus fiéis e da sociedade em relação a um problema concreto que envolve a sociedade brasileira, buscando caminhos e apontando soluções”. Fonte: <<http://www.cnbb.org.br>>. Acesso em: 26 maio 2012. Diferente do “A Motu Proprio” *Tra Le Sollicitudini*, do Papa Pio X, de 22/11/1903, que pretendia a volta ao canto gregoriano e a polifonia tradicional. O Concílio Vaticano II impôs o vernáculo nas celebrações litúrgicas.

reconhecida expressão no seu meio são completamente desconhecidos fora do seu meio. Não mereceram sequer um verbete em dicionário, livro, artigo ou catálogo de obras. Porém, suas músicas vêm sendo mantidas vivas, sendo continuamente apresentadas ao público que, sabedor até dos locais e momentos em que serão tocadas pelas bandas de música, as aguardam ansiosos. Dessa maneira, contribuem para a manutenção dos costumes e tradição da realização de cerimônias pelas ruas das cidades.

A música sacra composta pelos mestres mineiros e de outros Estados do Brasil até fins do século XVIII ficou praticamente esquecida durante um século e meio. Com raras exceções, o repertório desses mestres mineiros setecentistas foi sendo mantido nos seus lugares de origem, cumprindo, por vezes, a sua função primária em celebrações da igreja católica. A entrada em cena de Francisco Curt Lange, que veio a Minas Gerais entre agosto e setembro de 1944, encarregado de realizar pesquisas encomendadas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas e de organizar o tomo VI do *Boletín Latino Americano de Música*, fez mudar o curso do seu trabalho que, à época, visava a um artigo sobre a arte musical de Gottschalk em terra brasileira. Surpreso com o que viu, Curt Lange ampliou a sua estada em Minas Gerais e estendeu sobremaneira as pesquisas para o resto de sua vida. Foram anos de trabalho que resultaram em publicações e uma série de concertos realizados em 1958 em Ouro Preto, Belo Horizonte e Rio de Janeiro para apresentar ao restante do Brasil e outros países o que estava guardado nos arquivos de particulares e dos grupos musicais.³⁷⁰ Os silenciosos arquivos mineiros começaram a soar.

Esse período em que essas músicas permaneceram adormecidas não coincide com aquele que conheceu a música popular, a ópera e o nascimento das bandas de música, seus repertórios, compositores e intérpretes. A música para o teatro e para as ruas ofuscaram de certa maneira aquela que era constantemente contratada pelas irmandades e ordens terceiras para seus ofícios. A marcha fúnebre nos chega nesse momento rico da música pianística e das bandas que, de maneira bastante intensa, a apresentaram tanto em forma de concerto quanto em enterros e procissões. A microrregião de São João del-Rei se valeu dessa situação, pois muitos compositores foram revelados e suas músicas difundidas; alguns, para além das suas áreas de atuação.

³⁷⁰ Na opinião de André Guerra Cotta, Curt Lange deslumbrou o mundo com as descobertas feitas em Minas Gerais. Cf. em *A meraviglia em Minas*; Jornal *O Estado de Minas*, 24/10/2009, Caderno Pensar, p. 5; e *História da Coleção Curt Lange*, tese defendida na Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2007.

2.13 Música fúnebre durante a *belle époque brasileira*: sepultamentos solenes de personalidades nacionais

O comércio fechara, permanecendo também sem funcionar as fábricas e as repartições. Os sinos não cessavam de emitir gemidos pungentes pelo ar. [...] A banda de música do Regimento Policial tomara posição à porta de entrada e no coro já se encontravam a orquestra «Carlos Gomes» e os componentes do Círculo Musical Religioso «Dom Antônio de Macedo Costa», ambos sob a regência do maestro Joaquim Franco. [...] À porta [da Catedral de Manaus], a banda de música rompeu em comovente marcha fúnebre e no coro, a seguir, a «mezzo-soprano» senhora Schiavinatto entoou a «Ária de Igreja» de Stradella, com acompanhamento de órgão e violoncelo. Prosseguiram os rituais da encomendação, e, em momento exato, a orquestra «Carlos Gomes» executou a «Marcha Fúnebre», de Petrella. Mais logo, foi o coro do Círculo Musical que ergueu o «Libera-me» de Cagliero, acompanhado pela orquestra, que finalizou a cerimônia com outra comovente marcha fúnebre (Genesino Braga).³⁷¹

Época de florescimento do belo, de transformações, avanços e paz entre o território francês e demais países europeus. Assim, pode ser entendida a trajetória histórica francesa daquele momento. “Por apresentar uma visão otimista do presente e do futuro, o final do século XIX e início do XX foram caracterizados – seguindo a moda europeia – como sendo uma *Belle Époque*.³⁷² A *Belle Époque* teve seu início por volta de 1871 e se estendeu até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, período de grandes obras públicas, com destaque para a construção de ferrovias, melhoria dos serviços de transporte, de ampliação dos espaços urbanos e da economia da borracha que tem na construção do Teatro Amazonas (1881), em Manaus, um dos seus símbolos. Obras e reformas que geravam milhares de empregos, incentivando o crescimento das cidades [...] “e multiplicando o mercado consumidor de produtos industriais, como o de calçados, vestuário, bebidas etc.”³⁷³

Nascido na França exatamente após o término da Guerra Franco-prussiana em 1871, ele significou para os europeus – franceses especialmente – um período de esperança de paz duradoura, o surgimento da *art nouveau*, inovações tecnológicas e desenvolvimento da

³⁷¹ BRAGA, Genesino. Missa ao Grande Morto. *Crônicas*, p. 49, s/d. Disponível em: <www.portalentretextos.com.br>. Acesso em: 30 maio 2012. Genesino Braga (Santarém/PA, 1906-1988), poeta paraense, escreveu essa crônica inspirado nas cerimônias fúnebres de Eduardo Ribeiro, que governara o estado do Amazonas entre 1892 e julho de 1896. Nota-se no repertório e entre os intérpretes a forte presença de italianos.

³⁷² Del PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010, p. 219.

³⁷³ Del PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*, p. 238.

indústria. Paris tornou-se o lugar predileto dos artistas brasileiros que procuravam buscar aperfeiçoamento.

Há os que consideram que a *Belle Époque* brasileira teve seu início em 1889, com a Proclamação da República, e se estendeu até 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo. No entanto, os reflexos dos acontecimentos ocorridos na Europa já se faziam sentir no Brasil pouco antes do período republicano. Aqui, bem no começo da República, nem tudo foi tão belo, pois os brasileiros conviveram com crises econômicas, marcadas por inflação, desemprego e descontrole na produção de grãos, como a supersafra de café e a Abolição da Escravatura. “Tal situação, aliada à concentração de terras e à ausência de um sistema escolar abrangente, fez com que a maioria dos escravos recém-libertos passasse a viver em estado de quase completo abandono”.³⁷⁴

Nesse momento, o gênero marcha fúnebre atingiu o ápice, o ponto alto da sua produção e difusão na jovem República. Ansiosos em construir uma imagem positiva da República, instalada depois de um golpe militar, os chefes políticos viram na exaltação da imagem de lideranças da época um reforço importante para seu intento e exploraram os funerais de grandes brasileiros para essa finalidade.

Surgiram, na segunda metade do século XIX, ilustres compositores brasileiros interessados na composição de marchas fúnebres notadamente destinadas a homenagear seus pares falecidos. Algumas merecem consideração, pois envolvem homens e mulheres de destaque na sociedade brasileira. É o caso do diplomata e músico paranaense Brasília Itiberê da Cunha. Havia acabado o ano letivo de 1869, a julgar pelo anúncio publicado pelo *Correio Paulistano* a 4 de março de 1870, Brasília Itiberê escreveu sua “Marcha Fúnebre, em homenagem ao pianista estadunidense Louis Moreau Gottschalk, que havia falecido no Rio de Janeiro”, poucos dias antes, em 5/12/1869.³⁷⁵

O costume das derradeiras homenagens se estendeu por vários Estados brasileiros. O poeta Castro Alves quando morreu as recebeu e a notícia foi dada pelos periódicos brasileiros, a exemplo do *Jornal da Bahia*, que enalteceu a figura do jovem estudante: “Faleceu ontem às 4h da tarde o nosso jovem comprovinciano Antônio de Castro Alves, 4º ano de direito, autor do drama Gonzaga ou a Revolução de Minas, e do festejado livro de poesias Espumas

³⁷⁴ Del PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*, p. 219.

³⁷⁵ NEVES, José Maria. *Brasília Itiberê: vida e obra*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996, p. 30. A música foi composta em Montevidéu, lugar escolhido pelo compositor para passar suas férias.

Flutuantes”.³⁷⁶ Sucederam-se honras ao poeta romântico que começara a delinear-se como ilustre. Uma “marcha fúnebre, composta por Cardoso de Menezes especialmente para aquela ocasião, foi executada ao piano pelo autor para enorme plateia que ocupou o vasto salão da Faculdade de Direito, em São Paulo, a 12 de agosto de 1871”,³⁷⁷ onde o poeta foi aluno. Enterros de pessoas importantes impeliram os compositores a criarem novas partituras, às vezes estreadas durante os velórios, para serem tocadas em ambiente fechado, como ocorreu com Castro Alves.

Chiquinha Gonzaga – considerada mulher de espírito elevado e caso pouco comum de compositora para aquela época – se entregou ao movimento de exaltação dos ilustres mortos e, em 1879, dedicou uma partitura para piano *À memória da sempre chorada morte do General Osório do Marquês de Herval*.³⁷⁸ Para a peça, Chiquinha Gonzaga, aos 35 anos de idade, recorreu ao motivo vivo e marcial já bastante difundido entre os músicos. A peça foi elaborada com bom número de compassos, ao modelo das marchas compostas por importantes compositores naquele momento, como Franz Liszt (1811-1886), que também se dedicou ao gênero em seu país.³⁷⁹

Naquele tempo, início do último quartel do século XIX, a participação de bandas de música em enterros ainda era modesta. Boa parte do repertório composto, notadamente para piano e orquestra, estava destinada ao espaço fechado. No entanto, após a Proclamação da República, nota-se uma substancial mudança nos costumes, quando então se intensificou a realização de grandes cortejos fúnebres no país, acompanhados de bandas de música tocando repertório específico para aquele momento.

Consideramos a morte de Carlos Gomes, compositor natural de Campinas (SP) e reconhecido internacionalmente pelas óperas que compôs tanto no Brasil quanto na Itália, como um marco

³⁷⁶ MATOS, Edilene. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2001, p. 58.

³⁷⁷ MATOS, Edilene. *Castro Alves*, p. 58. Oito anos mais tarde, Cardoso de Menezes acrescentou à partitura uma homenagem: “À Memória do *inlyto* General Osório, Marquês do Herval”, morto em 4/10/1879, como consta no exemplar disponível no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

³⁷⁸ Marechal-de-exército Manuel Luís Osório (1808-1879). Natural de Conceição do Arroio, atual Osório (RS), general vitorioso na Guerra da Tríplice Aliança, faleceu na cidade do Rio de Janeiro. Quanto a Chiquinha Gonzaga, diferente de Cardoso de Menezes, a música foi composta originalmente em sua memória.

³⁷⁹ Compositor, pianista, professor húngaro e amigo de Chopin. Excelente pianista, criou marchas fúnebres sobre temas de outros compositores. Bom exemplo são *Marche Funèbre et Cavatine de Lucie de Lammermoor Opus S 398* (1839); *Marche funèbre de Dom Sébastien* (1844); *Del l’opéra de Gaetano Donizetti, Opus S 402*; *Marche funèbre, En mémoire de Maximilian I, Empereur Du Mexique*; *Dom Carlos – Coro e Marcha Fúnebre/Opus S 435* (de Giuseppe Verdi) (1867-1868) ou *Funéirailles* (O Enterro), obra citada pela pianista brasileira Magdalena Tagliaferro em seu livro *Quase tudo*. Cf. TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo*; memórias. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 170.

significativo para esses eventos. Decorridos seis anos da Proclamação da República, faleceu o grande compositor em Belém do Pará no dia 16/9/1896, para onde havia se mudado em maio do mesmo ano. A morte do herói romântico, pranteada em toda a nação, seguiu modelo da panteonização de Victor Hugo, ocorrida em 1885 na França. Para ele, reproduziram-se as cerimônias fúnebres encenadas, em 1895, no Rio de Janeiro, que solenizaram a morte de Floriano Peixoto, o segundo presidente da República, que faleceu em 29 de junho.

As celebrações duraram dias: “os solenes funerais do compositor, o mitologizado gênio da música brasileira, revelariam, por meio dos seus simbolismos, uma construção que combinaria atitudes românticas e positivas diante da morte”.³⁸⁰ Não faltaram bandas de música e marchas fúnebres por onde passou em cortejo o corpo do maestro, e as pompas fúnebres ocorridas até o dia 8 de outubro, durante 22 dias, marcaram a sociedade local. Segundo a *Folha do Norte* de 20 de setembro de 1896, acompanhando o caminhar do cortejo ou postadas ao longo do seu roteiro, bandas de música executavam, “em surdina, sentidas marchas fúnebres”, tudo concorrendo para tornar mais graves as liturgias fúnebres do herói cujo nome “estava gravado eternamente no mármore da história [...] como uma das glórias mais fúlgidas da pátria”.³⁸¹

Atos fúnebres para Carlos Gomes tiveram lugar no Cemitério da Soledade, aberto em 1850 na cidade de Belém e que possuía certas características dos congêneres franceses do início do romantismo: era ajardinado e arborizado. Por solicitação de Campos Salles, que falou em nome da Câmara Municipal de Campinas, o governador Lauro Sodré do Pará consentiu que os restos mortais do autor de *Il Guarany*, *Lo Schivo* e *Fosca*, entre outras óperas, fossem trasladados para São Paulo, a fim de ser enterrado em sua terra natal. Mas impôs a condição de que o corpo fosse embarcado em um navio de guerra brasileiro.³⁸²

No dia 20 de setembro, o corpo foi levado para a Sé de Belém. Antes de entrar na igreja, “o séquito passou em meio a bandas de música que executavam marchas fúnebres”.³⁸³ As exéquias foram celebradas pelo cônego Caetano Ribeiro, auxiliado por vários sacerdotes; a música ficou a cargo do maestro Roberto Barros – o mesmo que se incumbira da música nas diversas cerimônias fúnebres –, quando se pôde ouvir, entre tantas obras, “os compassos da

³⁸⁰ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*, p. 36.

³⁸¹ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*, p. 145.

³⁸² Por decisão da Presidência da República, o corpo veio no navio de guerra Itaipu, que deixou Belém no dia 8 de outubro em direção ao porto de Santos.

³⁸³ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*, p. 161. Apesar de noticiada, a partitura de Carlos Gomes encontra-se desaparecida.

marcha fúnebre que Carlos Gomes havia composto em Lisboa”.³⁸⁴ Por onde passou o esquife, compareceu número incalculável de nacionais, de todas as classes sociais, entre eles a “consternadíssima Chiquinha Gonzaga”, amiga e admiradora do mestre.³⁸⁵

O modelo francês de panteonização trazido para o Brasil revelou-se acontecimento de grande visibilidade desde fins da República Velha, tendo na morte os melhores exemplos dessa forma de se despedir dos filhos ilustres da pátria. As mortes belas de homens notadamente influentes revelaram-se acontecimentos de grande repercussão nacional. Ministros, escritores e artistas foram trasladados solenemente pelas avenidas das maiores cidades brasileiras para aclamação pública, sinal vivo de patriotismo. Benjamim Constant (1891), Floriano Peixoto (1895), Joaquim Nabuco (1910), Brasília Itiberê Cunha (1913) e Rui Barbosa (1923) são nomes de figuras notórias, diga-se de passagem, tratadas como heróis nacionais e cujos enterros deveriam comover os nacionais para os quais não faltariam necrológios e bandas de música a lhes tocar marchas lúgubres.

Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo – memorialista, político, orador e poeta membro da Academia Brasileira de Letras – suscitou, no Rio de Janeiro, então capital federal, três dias de luto, que foi palco de um solene funeral sem enterro. Ele era embaixador brasileiro nos EUA quando morreu na capital federal daquele país, onde houve cortejo solene do corpo até o cemitério local. As honrarias que lhe prestaram não foram despropositadas. “Amplamente reconhecida, a trajetória pública de Nabuco servia à jovem República brasileira que estava em busca de legitimação. O regime pretendia colocá-lo definitivamente no panteão dos heróis nacionais”.³⁸⁶ O traslado do corpo para o Brasil, a bordo do *North Caroline*, permitiu à jovem República, em busca de legitimidade, procurar criar um panteão cívico de heróis nacionais por meio de cerimônias fúnebres grandiosas com ampla participação popular.

As homenagens ao finado, iniciadas nos Estados Unidos da América, foram concluídas quase três meses depois quando o corpo finalmente chegou à capital brasileira no início do mês de abril. O enterro seria no Recife, onde nasceu, mas o navio fez um desvio, ancorando no Rio de Janeiro para dar sequência às *fêtes funéraires*. Não faltaram pelas ruas da capital federal numeroso público no dia 9 de abril e banda de música militar sob uma fina chuva de verão

³⁸⁴ COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*, p. 165.

³⁸⁵ SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*, p. 226.

³⁸⁶ BONAFÉ, Luigi. No templo dos heróis. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 52, jan. 2011.

que completou o clima de luto. No dia 11, embarcou o caixão no antigo navio de guerra Itaipu (rebatizado Carlos Gomes) – o mesmo que transportou os restos mortais do maestro entre Belém e o porto de Santos – para Recife, para conclusão do “funeral cívico”.

Sem demora organizou-se, então, a descida da urna mortuária para o batelão encarregado de transportá-la até o cais. Vinha rebocado pelo *Audaz*, e devidamente paramentado de luto. À medida que o estojo fúnebre descia até o batelão, a artilharia do *North Carolina* dava os 19 tiros protocolares, e a banda tocava uma marcha fúnebre.³⁸⁷

Brasílio Itiberê da Cunha, diplomata-músico brasileiro, natural de Paranaguá (PR), também faleceu no exterior em 11 de agosto de 1913 depois de assistir, em Berlim, a uma longuíssima parada militar antes da deflagração da Primeira Guerra Mundial. Escreveu José Maria Neves que, “para atender a seu último desejo – e talvez por ser costume entre os diplomatas brasileiros –, o corpo de Brasílio Itiberê da Cunha foi embalsamado, para ser conduzido ao Brasil com todas as honras de Ministro, inclusive o acompanhamento de *Hussardos da Morte do Kaiser*”.³⁸⁸

Ruy Barbosa de Oliveira – ilustre jornalista, senador, jurista, diplomata brasileiro, natural de Salvador (BA) –, falecido no dia 1º de março de 1923, na cidade de Petrópolis (RJ), já era tratado como uma pessoa das mais briosas, um herói nacional. Seu enterro chamou a atenção do povo brasileiro e envolveu políticos, militares e alto clero, que fizeram das cerimônias fúnebres um grande acontecimento. “Foi um desfile portentoso da elite para o povo, que lotou as calçadas do trajeto. [...] À chegada do cortejo, às 18h15, duas bandas militares tocaram a marcha fúnebre de Chopin”.³⁸⁹

Muitos costumes surgidos na era romântica permaneceram e atingiram a segunda metade do século XX; enterros majestosos continuaram sendo realizados. A descrição de Antônio Callado sobre o enterro do pintor Cândido Portinari atesta essa afirmação:

Quando o esquife de Portinari saiu do Ministério, na manhã do dia 8 [fevereiro de 1962], em carreta do Corpo de Bombeiros, dos edifícios envidraçados, do pátio do Palácio da Educação, das bancas de jornais, dos cafés em súbito

³⁸⁷ BONAFÉ, Luigi. Os Funerais de Joaquim Nabuco na Capital da República (1910). In: Usos do Passado. XII Encontro Regional de História. ANPUH-RJ, 2006, p. 4 (grifo nosso).

³⁸⁸ NEVES, José Maria. *Brasílio Itiberê*, p. 50. *Hussardo* é mesmo que “soldado de cavalaria ligeira” na França e na Alemanha. Significa também cavaleiro húngaro e gentil-homem polaco na Idade Média. Cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 909.

³⁸⁹ GONÇALVES, João Felipe. *Enterrando Rui Barbosa: um estudo de caso da construção fúnebre de heróis nacionais na Primeira República*. Rio de Janeiro: 1999, p. 1-34. (a citação encontra-se na página 4). Cf. em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 29 maio 2012.

silêncio diante da Marcha Fúnebre e do Hino Nacional, voltaram-se para o cortejo milhares de caras irmãs das que aparecem nos Morros, nos Músicos nos Retirantes de Portinari. Milhares de anônimas criaturas suas disseram adeus ao pintor, miraram uma última vez o claro e sutil feiticeiro que para sempre se aprisionou em losangos de luz e feixes de cor. Como se no espelho apagado da vida do artista ardesse num último lampejo tudo aquilo que refletira durante a vida (Antônio Callado).³⁹⁰

2.14 O piano e a marcha fúnebre na *Belle Époque*

Em meio à “pianolatria”³⁹¹ que se viu no Brasil desde a segunda metade do século XIX, destacou-se a figura da mulher que recebia em sua residência as aulas de piano, o que acentuou o interesse pelo instrumento. Havia mulheres pianistas nas melhores casas das cidades e nas grandes fazendas. Entre os artistas nacionais, destacaram-se Guiomar de Novaes (1894-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Francisca Hedwiges Gonzaga (1847-1938); esta, além de instrumentista, profícua compositora.³⁹²

Como compositores de marchas fúnebres, dois artistas nacionais, ambos cariocas, merecem referência: Chiquinha Gonzaga e Ernerto Nazareth (1863-1934),³⁹³ que criaram suas partituras em momento especial da vida brasileira, quando, aos principais homens da nação dedicavam-se homenagens póstumas em virtude dos feitos. Os dois se empenharam em dedicar as suas músicas fúnebres à imagem do laureado General Manuel Luís Osório, Marquês de Herval, herói da guerra do Paraguai, dedicando-lhe uma marcha.³⁹⁴

³⁹⁰ Disponível em: <<http://www.museucasadeportinari.org.br>>. Acesso em: 3 jun. 2012.

³⁹¹ Mário de Andrade (1893-1945) assim se referia ao interesse desmedido que se notou no Brasil em sua época pelo piano.

³⁹² Foi discípula de Arthur Napoleão, pianista e professor português que se transferiu para o Brasil para, além das suas atividades artísticas e pedagógicas, se dedicar à atividade empresarial. Obteve sucesso como fundador da Editora Arthur Napoleão, que se especializou em publicações de partituras. Chiquinha Gonzaga se casou muito jovem, aos 13 anos e, quando se separou do marido, teve de assumir sozinha a responsabilidade de cuidar dos filhos. Não teve vida fácil e precisou lutar contra preconceitos e dificuldades impostas por uma sociedade que pouco valor dava aos trabalhos de uma mulher em uma arte dominada pelo sexo masculino. Faleceu aos 91 anos de idade e deixou vasta obra na qual se destacam o piano e a voz humana. Compôs “Ó Abre Alas”, uma marcha carnavalesca de enorme sucesso, referência do carnaval brasileiro.

³⁹³ Em 1º de fevereiro de 1934, Ernesto Nazareth saiu a passeio pelas florestas circunvizinhas do Instituto Neuropsiquiátrico (Praia Vermelha) no Rio de Janeiro, onde se encontrava internado. Sofreu um acidente e, três dias depois (no dia 4), foi encontrado morto. Foi sepultado no cemitério de São Francisco Xavier (Cemitério do Caju).

³⁹⁴ Trata-se de uma peça mais extensa, de duração que se aproxima à de Chopin. Não se tem notícia que tenha sido feita alguma adaptação para orquestra ou banda de música. A marcha fúnebre foi publicada por Narciso e Arthur Napoleão ainda em outubro de 1879. A marcha foi gravada pela pianista Clara Sverner em dois momentos, 1980 e 1998, e, recentemente, por Wanderlei Braga, em 2008.

Chiquinha Gonzaga, atenta aos símbolos e monumentos nacionais, deu mostra dos seus sentimentos ao se sensibilizar com a modesta e maltratada sepultura do consagrado Francisco Manoel da Silva (1848-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro, bem ao lado do túmulo de sua mãe. “Seu gesto altruístico obteve sucesso e, em 12/11/1926, 61 anos após ter morrido o mestre da música, seus restos mortais foram trasladados para um monumento construído sob encomenda a Correia Lima”.³⁹⁵



Figura 7 – Busto de Chiquinha Gonzaga (1942).
Honório Peçanha (1907-1992)
Foto: Leonardo Ladeira.³⁹⁶

Ernesto Júlio Nazareth, “pianista de alto tomo [...] sofreu incontestavelmente a influência do gênio polonês”³⁹⁷ Frédéric Chopin. Do conjunto de obras fúnebres de autores nacionais, sobressai a singela marcha fúnebre, peça solo para piano para homenagear o músico e presidente (governador) do estado de São Paulo, Carlos de Campos, que havia falecido no dia 24 de abril daquele ano. Sentindo-se tocado pela perda do amigo, dedicou-lhe a partitura datada em 30 de abril de 1927, que compôs em curto espaço de tempo, isto é, seis dias após a

³⁹⁵ SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 226.

³⁹⁶ Busto inaugurado no Passeio Público do Rio de Janeiro por iniciativa da Sociedade Cultural da Memória de Chiquinha Gonzaga, liderada por Mariza Lyra. Disponível em: <www.chiquinhagonzaga.com>. Acesso em: 4 mar. 2011.

³⁹⁷ VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 3. ed. Brasileira, 57. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1978, p. 133.

morte do político. No manuscrito, o compositor deixou escrito: “à memória do inolvidavel e querido Presidente [...]”.³⁹⁸

Segundo o padre Jaime Diniz, estudioso da vida e obra de Ernesto Nazareth, o editor da J. Carvalho & Cia se incumbiu de colocar a seguinte dedicatória: “À memória do pranteado e estimadissimo Sr. Presidente do Estado de S. Paulo, Dr. Carlos de Campos”.³⁹⁹ O funeral do governador foi fato notável segundo disse um senhor paulistano de nome Abel a Ecléa Bosi. Em 24 de abril de 1927, “houve o maior enterro de São Paulo, o enterro do Dr. Carlos de Campos, o mais belo enterro que já vi na minha vida. São Paulo inteiro foi chorando levar o corpo ao Cemitério da Consolação”.⁴⁰⁰



Foto 5 – Ernesto Nazareth aos 62 anos.
Sem autor⁴⁰¹

Nazareth vivia um tormento quando compôs sua marcha fúnebre. Antes da sua composição, houve por bem se dedicar a temas melancólicos, envolto que estava com o passamento da esposa D. Theodora Amália de Meirelles Nazareth, com quem se casou em 1886, e também de sua filha. A sua situação psicológica, Nazareth não conseguiu disfarçar ou ocultar. Deixou-

³⁹⁸ A marcha fúnebre, em Lá Menor, foi composta na forma binária AA-B, i.e., um esquema de composição antigo, como o plano da marcha utilizada por Jean Baptista Lully. A forma “da capo” (A-B-A) já pertenceu à época clássica e permaneceu. Foi também empregada pelos autores mineiros desde o segundo quartel do século XIX.

³⁹⁹ DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth*, p. 60-61. Padre Jayme Cavalcanti Diniz – compositor, regente, musicólogo e professor – nasceu no dia 1º de maio de 1924 em Água Preta (PE). Como Membro da Academia Brasileira de Música, ocupou a cadeira nº 27, cujo patrono foi Vincenzo Cernicchiaro. Foi professor no Curso de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Faleceu na cidade de Recife em 1989. Dedicou especial atenção à obra de Ernesto Nazareth, principalmente à Marcha Fúnebre que este compôs.

⁴⁰⁰ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1987, p. 146.

⁴⁰¹ Disponível em: <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

a transparecer na linguagem expressiva de *Êxtase*, *Elegia*, *Dor secreta*, *Mágoas*, *Resignação* e *Lamentos* antes de concluir em marcha fúnebre na década de 1920. Seu luto veio estampado em *Lamentos* (meditação sentimental), que escreveu em “memória da sua inesquecível filha Maria de Lourdes Nazareth (Marietta)” na tonalidade Lá menor, a mesma da marcha fúnebre.⁴⁰²

Ao contrário de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, 48 anos depois, optou por compor uma música mais breve. À pouca extensão da peça, deve-se acrescentar aspectos harmônicos e de dificuldade técnica também mais simples. Semelhantes, no entanto, são os componentes rítmicos e o caráter erudito que ambos adotaram para suas composições nas quais, realmente, se transfiguram uma atmosfera de dor. A peça em Lá menor possui uma introdução em quatro compassos, que prepara a audição do ouvinte para a melodiosa marcha de 30 compassos, dividida em duas seções AA-B, bem à moda antiga de autores como Lully e seus seguidores, e não propriamente Chopin, cuja partitura escrita quase 100 anos antes ele conheceu.

O ritmo usado por Nazareth na sua marcha não é mais nenhuma novidade. Entretanto, como fizeram outros compositores, há o emprego de outro elemento contrastante com o recorrente jogo de nota longa e nota curta em um único pulso. Nazareth se empenhou em usar grupos de quiálteras nas linhas intermediárias, isto é, entre a melodia superior e o baixo da mão esquerda, um movimento em oposição às notas longas da melodia.⁴⁰³

Os exemplares de música fúnebre compostas no Brasil por estrangeiros e brasileiros ao longo do século XIX dão mostra de como o gênero musical foi se incorporando no cenário artístico do país, sinalizando como se dava o interesse aos funerais de militares e de pessoas da realeza. Muitos outros músicos nacionais se empenharam na composição de marchas fúnebres escritas diretamente para o piano e em várias partes do país: Francisco Libâneo Colás, (Maranhão), Manuel dos Santos Santa Cruz Baiense (Sergipe), Sílvio Deolindo Fróes (Bahia),

⁴⁰² A vivacidade das composições de Nazareth realizadas até pouco tempo antes da realização da Semana de Arte Moderna de 1922 deu lugar ao conjunto de uma obra que deixou transparecer a imagem de um artista angustiado, solitário e envolto em problemas de ordem socioeconômica. Nesse período, sob sugestão de Mario Andrade de Darius Milhaud (compositor francês que viveu entre 1917 e 1919 no Rio de Janeiro como adido da Embaixada da França), os modernistas iniciaram o movimento para reposicionar o nome de Nazareth quando suas músicas chegaram a ter lançamentos simultâneos por editoras diferentes.

⁴⁰³ Existe um arranjo para banda de sopros assinado por Oswaldo Pinto Barboza (Vavá) – pouco difundido, diga-se de passagem, gravado no LP em álbum duplo intitulado “Banda de Música – De ontem e de sempre”, de 1983, sob o patrocínio da Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil (FENABB 107). O trabalho realizado por músicos da Escola de Música de Brasília foi produzido pelo pesquisador e colecionador de MPB José Silas Xavier (13/12/1939 – Guarani/MG).

João Teodoro Aguiar e Antônio Cardoso de Menezes (Rio de Janeiro), para citar somente alguns.⁴⁰⁴

Não há como negar a influência exercida pela música de Chopin sobre os compositores brasileiros. Em se tratando de cerimônias fúnebres, sua marcha divulgada tanto por pianistas quanto por bandas de música serviu para fazê-la ainda mais intensa na vida dos brasileiros apreciadores da música erudita. Em meio a uma tendência de busca de uma música genuinamente nacional, críticas se fizeram às composições de nacionais que ainda escreviam à maneira estrangeira. Muito do conjunto da obra que se produziu no Brasil o foi por “coincidência ou acidente”.⁴⁰⁵

Segundo Edinha Diniz,

embora nação desde 1808, o Brasil não tinha desenvolvido, no alvorecer da segunda metade do século, uma cultura que pudéssemos considerar nacional. Com raríssimas exceções [...], a produção cultural e artística feita aqui denunciava a origem externa [...], quase sempre francesa.⁴⁰⁶

Até mesmo em música popular, traços da obra chopiniana puderam ser percebidos, como afirmou o compositor Baptista Siqueira.

Para Siqueira, deve-se a Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), flautista e compositor carioca, um claro sinal de aceitação dessa obra de Chopin notado na sua famosa polca *Flor Amorosa*, que alguns teimam em dizer ser de autoria de Catulo da Paixão Cearense. Nela há “um inconcebível aproveitamento do ‘motivo’ principal da Marcha Fúnebre de Chopin, justamente na parte que constitui o trio”.⁴⁰⁷ Dessa forma, a partitura de

⁴⁰⁴ O Arquivo Público do Estado do Maranhão tornou pública a relação de obras pertencentes ao acervo pessoal de João Mohama. Entre as músicas relacionadas, há marchas fúnebres compostas para piano ou banda de música de bom número de compositores: José Belarmino Alcoforado, Antônio Onofre Beckman, Ignácio Billio, Henrique Ciríaco Ferreira, Francisco F. M. Lemos, José Gonçalves Martins, Sebastião Pinto, Basílio Serra, João de Deus Serra, Ignácio Cunha, Leocádio F. de Souza e Temístocles Lima, além de peças anônimas. Os títulos das marchas se assemelham aos dados às músicas de autores de outros Estados como o mineiro: *Saudades d’um Amigo, Morada Eterna, Último Suspiro, Eterna Saudade, A Cruel Separação, Uma Dor, Ezelinda Borges, Separação Eterna, Irmã do Cristianismo e Último Adeus*, demonstrando claramente as intenções dirigidas a pessoas mortas. Nota-se também que a instrumentação utilizada pelos compositores denuncia uma formação própria de tempos mais antigos, com *ophicleide* e ausência de saxofones e tubas (sousafones). Cf. Acervo João Mohama: partituras. Arquivo Público do Estado do Maranhão. São Luis: Edições SECMA, 1997.

⁴⁰⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da história da cultura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 46.

⁴⁰⁶ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*, p. 32.

⁴⁰⁷ SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969, p. 132-133.

Chopin, para além da motivação fúnebre que comporta, sugestionou Callado na sua composição que nada tem de fúnebre; é bastante alegre e dançante.

Apesar dos sinais evidentes da presença da arte musical de Chopin em obras de autores brasileiros, não há como negar os traços de uma brasilidade nas músicas de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Antônio Callado ou outros tidos como fundadores do nacionalismo musical brasileiro. Segundo alguns críticos, como Mário de Andrade, ainda não havia no século XIX uma arte musical que pudesse ser considerada verdadeiramente brasileira; tratava-se de cultura europeia transplantada. Jaime Diniz, por seu lado, não compartilhava esse pensamento ao abordar a música de Nazareth, que, segundo ele, o coloca entre os precursores do nacionalismo musical brasileiro,⁴⁰⁸ ou chamado que foi por Baptista Siqueira de “bandeirante do nacionalismo musical”.⁴⁰⁹

Nesse momento de transição, quando foram surgindo gêneros de música genuinamente brasileiros, havia compositores que se mantinham próximos de uma escrita sob intensa influência europeia. É o caso de Silvio Deolindo Fróes (1864-1948), compositor baiano que nos deixou a *marche fúnebre Op. 7* em partitura para dois pianos,⁴¹⁰ escrita durante estada na França. Homem culto e estimado, foi à Europa, como fizeram tantos outros naquele final de século, em busca não só de aprimoramento, mas de afirmação da carreira de compositor. Adotou indicações em francês e dedicou sua peça à Mademoiselle Marie Blairval, que foi publicada em 1905 em Leipzig por F. M. Geidel.⁴¹¹ “A primeira audição da Marcha Fúnebre, na Bahia se deu no Teatro Politeana em 1925. Foi executada a 2 pianos, tendo como intérpretes o compositor Fróes e o pianista Raimundo de Macedo”.⁴¹²

Quando faleceu Deolindo, ela pôde ser ouvida novamente pelos baianos que foram à igreja lhe prestar as derradeiras homenagens. “Nas solenidades exéquias, celebradas na Igreja da Piedade, onde tantas vezes seu espírito religioso o levaria em vida, foi executada, no imponente órgão de tubos ali existente, a sua *Marcha Fúnebre*”.⁴¹³ O sepultamento do maestro no Cemitério do Campo Santo ocorreu em 4 de dezembro de 1948 em meio a

⁴⁰⁸ DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth*, p. 11.

⁴⁰⁹ EFEGÊ, Jota (*Pseudônimo* de João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 205.

⁴¹⁰ Os exemplos de marchas fúnebres compostas para piano a quatro mãos não são muitos. Além desta, de Deolindo Fróes, registro a Grande Marcha de Franz Schubert.

⁴¹¹ Cf. <<http://catalogo.bnportugal.pt>>. Acesso em: 11 ago. 2011.

⁴¹² BRASIL, Hebe Machado. *Fróes: um notável músico baiano*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976, p. 115.

⁴¹³ BRASIL, Hebe Machado. *Fróes, um notável músico baiano*, p. 59.

necrológios proferidos pelas maiores autoridades baianas lideradas por Octávio Mangabeira, governador do Estado. Com seu falecimento, já na metade do século XX, reproduziram-se as representações de pesar vistas nas cerimônias de despedidas tão em voga na segunda metade do século anterior como um sinal de que essa tendência não dava sinais de que pudesse se encerrar.

CAPÍTULO 3

O Campo das Vertentes e a microrregião de São João del-Rei

Minha alma sobe ladeiras
De Ouro Preto e Mariana,
De Sabará e São João,
Evoca no ar lavado
O drama da Redenção.
Minha alma sobe ladeiras,
Minha alma desce ladeiras
Com uma candeia na mão,
Procurando comovida,
Procurando comovida
A cruz da sua paixão,
Que deu corpo, alento e vida
Aos templos de pedra-sabão.
(Murilo Mendes)⁴¹⁴

3.1 O Campo das Vertentes

No Brasil, segundo Sérgio Buarque de Holanda, “já nos primeiros tempos da colonização europeia, a presença de boas águas determinou muitas vezes a escolha de sítios para instalação de povoados”.⁴¹⁵ Essa afirmativa se aplica à mesorregião do Campo das Vertentes, assim denominada exatamente pela riqueza das vertentes que possui e que descem da Serra da Mantiqueira em direção a importantes rios nacionais como o São Francisco. Caio Prado Júnior observou nela essas “condições naturais favoráveis do Sul Mineiro, uma região abundante de águas, com rios perenes, pluviosidade bem distribuída e forragem privilegiada, mesmo nas áreas mais altas”.⁴¹⁶ Acrescentem-se às vertentes o clima ameno, o ouro e as condições topográficas do local, favoráveis a assentamentos, pontos ideais de passagem e de apoio para tropeiros desbravadores de terras à cata de riquezas minerais.

A generosa natureza da microrregião⁴¹⁷ de São João del-Rei foi determinante para que os bandeirantes liderados pelo mogicruzense Tomé Portes del-Rei,⁴¹⁸ vindos de Taubaté/SP em

⁴¹⁴ Trecho de “Romance das Igrejas de Minas”. Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 461.

⁴¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*, p. 41.

⁴¹⁶ PRADO JÚNIO, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970, p. 197.

⁴¹⁷ As bases para a constituição de uma política de divisão regional do Brasil foram definidas pela Constituição de 1988. Em 1990, o IBGE as colocou em prática. Define-se como Microrregião Geográfica um conjunto de municípios, contíguos e contidos na mesma Unidade da Federação, definidos com base em características do quadro natural, da organização da produção e de sua integração; e Mesorregião Geográfica como um conjunto de

direção a Goiás e outras partes da Capitania de Minas Gerais, se instalassem no local. Tudo convergiu para o florescimento dos arraiais nesse lugar específico do interior das Minas Gerais, no alvorecer do século XVIII, notadamente os arrolados neste trabalho.



Mapas 1 e 2 – Minas Gerais e, em destaque, a Região Campo das Vertentes com suas três mesorregiões e as respectivas cidades-polo.⁴¹⁹

Sob essas condições, nasceram, em 1704, os dois primeiros arraiais, o de Nossa Senhora da Conceição dos Prados (Prados) e Novo do Rio das Mortes (São João del-Rei). Pouco tempo depois, São João (1713) e São José (1718), em virtude dos progressos que se notaram, alcançaram-se à condição de Vila, as duas entre as primeiras das Minas Gerais no princípio do século XVIII. Receberam esses nomes em homenagem aos respectivos reis portugueses daquela época, D. João V e D. José I. Ao rio caudaloso que se interpõe às duas localidades, nada de nomes de reis ou santos, mas o *das mortes* em função das fatalidades ocorridas em suas águas, das almas que se perderam no local. O rio recebeu esse nome, como observou

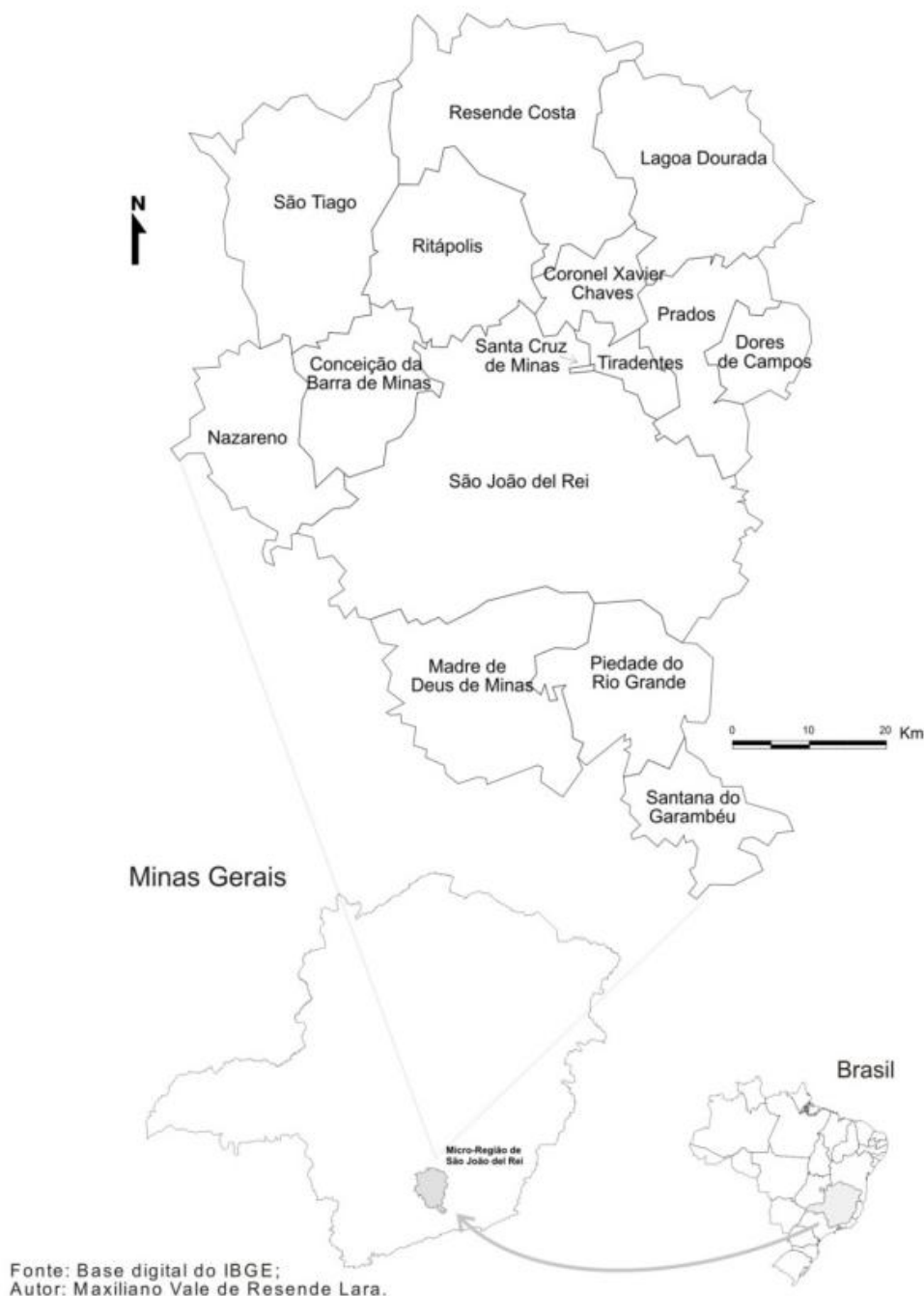
Microrregiões, contíguas e contidas na mesma Unidade da Federação, definidas com base no quadro natural, no processo social e na rede de comunicações e lugares. Cf. Censo Demográfico 2010: características da população e dos domicílios. Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011.

⁴¹⁸ Filho do reinol João Portes del-Rei e de Juliana Antunes, partiu de Taubaté, sendo o principal responsável por uma das primeiras fixações populacionais na região do Rio das Mortes formada por paulistas e europeus.

⁴¹⁹ Lavras, São João del-Rei e Barbacena são cidades-sede de cada microrregião. A população da Região do Campo das Vertentes, estimada pelo IBGE em 2010, foi de 546.007. A microrregião de São João del-Rei, organizada por 15 municípios, na mesma época, tinha 182.696 habitantes – 33,46% do total – acomodados em uma área de 5.772,168 km². Disponível em: <www.ufsj.edu.br> e <<http://www.minas-gerais.net>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

Antonil, por morrerem “alguns homens que o passaram nadando, e outros que se mataram a pelouradas, brigando entre si sobre a repartição dos índios gentios que traziam do sertão”.⁴²⁰

Localização da Micro-Região de São João del Rei Minas Gerais/Brasil



Mapa 3 – Cidades da microrregião de São João del-Rei.⁴²¹

⁴²⁰ ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982, p. 164-165. Capítulo II – Das Minas do ouro, que chamam gerais e dos descobrimentos delas. Padre jesuíta italiano, esteve no Brasil entre os anos de 1681 e 1716, quando veio a falecer em Salvador/BA.

Seu título serviu também para nomear o Povoado do Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar,⁴²² também identificado como Arraial do Rio das Mortes (atual São João del-Rei), além da primeira comarca da capitania de grande abrangência e importância que foi a Comarca do Rio das Mortes. “Foi no bairro da matriz que começou a cidade. A povoação desceu das montanhas em que havia ouro, alastrou-se pela encosta e foi pouco a pouco baixando até o rio”.⁴²³

Nas Minas Gerais, “o primeiro quartel setecentista foi marcado por graves perturbações (a fome de 1701, a guerra dos Emboabas, a revolta de Felipe dos Santos) decorrentes da implantação do processo civilizatório da região das descobertas auríferas”.⁴²⁴ Nem tudo foram flores naquela época marcada pelas descobertas dos sertanistas paulistas da última década do século XVII.

Tudo era incerto e instável no início, da população às aglomerações urbanas, que se faziam e se desfaziam ao sabor dos descobertos auríferos. [...] São João del-Rei tinha quase todas as casas de palha, desordenadamente amontoadas, afastadas uma das outras e amontoadas por sobre as lavras de ouro.⁴²⁵

Houve afluxo de gente mineradora muito superior ao que as condições do lugar oferecia, algo no mínimo paradoxal “quando se morria de fome com um punhado de ouro nas mãos”.⁴²⁶ Vindos de todas as partes, portugueses, nordestinos e paulistas, em busca de pedras e metais preciosos, não tinham, em princípio, a intenção de permanecer no local, o que não os animava a erigir mais do que ranchos simples e precários. Bastava-lhes “encontrar pedras e metais preciosos, enriquecer e retornar à terra de origem”.⁴²⁷

Em 1711, deu-se então a construção da capela ainda mantida ereta no Morro da Forca, um pouco distante do centro da vila. A humildade das suas proporções e da decoração interior, somadas à distância do centro e dificuldade de acesso, motivaram a edificação de uma igreja

⁴²¹ Mapa elaborado pelo geógrafo Maximiliano Vale de Resende Lara.

⁴²² Refere-se a uma aparição da Virgem Maria a São Tiago, que estava evangelizando em Saragoça/Espanha. A virgem lhe apareceu sentada num pilar, donde lhe vem o nome.

⁴²³ LAET, Carlos de. *Em Minas: viagens, literatura, philosophia*. Rio de Janeiro: Cunha e Irmãos Editores, 1894, p. 38.

⁴²⁴ SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Arte e exasperação. *Análise & conjuntura: Inconfidência Mineira e Revolução Francesa*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2 e 3, 1989, p. 169.

⁴²⁵ MELLO E SOUZA, Laura de. Os ricos, os pobres e a revolta nas Minas do século XVIII (1707-1789). *Análise & conjuntura*, 1989, p. 31.

⁴²⁶ MELLO E SOUZA, Laura de. *Os ricos, os pobres e a revolta nas Minas do século XVIII*, p. 31.

⁴²⁷ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao barroco mineiro*, p. 19.

mais ampla de estrutura sólida e ricamente ornamentada – a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, a padroeira da cidade – na forma que a conhecemos atualmente, em local de fácil acesso e na parte baixa da Vila.



Fotos 6 e 7 – Detalhes da antiga Igreja do Pilar no Morro da Força – Alto do Bonfim – em São João del-Rei.

Fotos: Edésio de Lara Melo (5/9/2009).⁴²⁸

Agregados às vilas de São João e São José formaram-se outros núcleos populacionais diminutos, também acompanhados da elevação das primeiras capelas, em fins do primeiro quartel do século XVIII, como é o caso de Lagoa Dourada (1734), Ritópolis (1738), Resende Costa (1749) e São Tiago (1761). Nenhum com a mesma riqueza e pujança notada em São João e São José.

A vitalidade da arte musical notada nesta parte do Campo das Vertentes, que cobriu os séculos XVIII, XIX e XX, teve seu início durante o reinado de D. João V (1707-1750), o “rei cristianíssimo”,⁴²⁹ – título adquirido da Santa Sé – quando foi intensa a presença de artistas portugueses imbricados com a construção de igrejas, provendo-as com esculturas, pinturas, composição e execução de música. “D. João V foi considerado um rei beato e mecenas, pois tinha grande inclinação para as artes, letras, cultura e religião”,⁴³⁰ e alguns dos seus atos alcançaram várias partes do Império Ultramarino, estando entre elas a citada região das Minas Gerais.

⁴²⁸ Sem ser demolida, a antiga capela mantém-se como marco histórico das primeiras edificações do lugar.

⁴²⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco*, p. 42. O título de Sua Majestade Fidelíssima (S.M.F.) dado pelo papa Bento XIV em 1748, passou a ser usado pelos outros monarcas portugueses seus sucessores.

⁴³⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil colonial*, p. 33.

Durante seu reinado, D. João V aproveitou para se aproximar da Cúria Romana. Prestigiado, depois que uma expedição naval portuguesa e veneziana de 1717 derrotou os turcos na batalha de Matapan, o rei português viu sua capela real ser promovida pelo Papa Clemente XI a Colegiada e, “em 27 de dezembro de 1737, o rei recebeu de Clemente XII a dignidade de Cardeal”.⁴³¹ Verificou-se no período um processo de interpenetração complexa entre poderes, o régio e o eclesiástico, momento em que o soberano, ao ver sua “fê ser ampliada com o avançar da idade, assumiu o estatuto bizarro de *rei-sacerdote*, inclusive recebendo do papa autorização para dizer missa”.⁴³² Foram imersas nesse contexto que se iniciaram as construções das principais igrejas das poucas vilas mineiras, quando tudo concorreu para tornar esses lugares pontos privilegiados de fruição cultural. Uma de suas ações, da qual nos valem, foi a doação do Órgão Arp Schnitger (1710) para a Sé de Mariana (MG), que chegou à cidade em 1752, por vontade expressa do seu sucessor D. José I.⁴³³

Já na primeira metade do século XVIII, a música que se tocava em alguns centros de Minas Gerais era de qualidade sem igual para sua época, “distinguia-se por sua técnica notável. Muitas composições eram feitas para instrumentos de corda, vozes e órgão”.⁴³⁴ Coincidente com a morte do rei foi, também, “a gradual desvanescência da intensidade do brilho, marcada pelo lento processo de esgotamento das minas”.⁴³⁵ Ao assumir o novo rei, D. João VI, em 1792, em substituição a D. Maria I, as relações entre Portugal e o Brasil se notaram de forma especial, desde que o monarca se mudou com a corte para o Rio de Janeiro em 1808, com consequências bastante interessantes, especialmente para a música que se praticava na Colônia.

⁴³¹ NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d, p. 86.

⁴³² NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da música*, p. 87.

⁴³³ Arp Schnitger (1648-1719), alemão, foi um influente construtor de órgãos de sua época e a doação feita é um reconhecimento da importância que tinha a cidade mineira naquela época, antigo arraial do Ribeirão do Carmo, fundado em 8 de abril de 1711 pelo governador Antônio de Albuquerque. O instrumento barroco esteve por longo tempo inativo. Depois de ampla restauração, foi reinaugurado com grande pompa e concertos em 8 de dezembro de 1984, cujo evento ganhou repercussão internacional. Desde então, concertos são realizados periodicamente por organistas de várias partes do mundo. Na festa de reinauguração, foram gravados dois discos em vinil com obras de Haendel, Vivaldi e Lobo de Mesquita, sob a regência do maestro suíço Michel Corboz. O instrumento estava silencioso há 47 anos, desde 8 de dezembro de 1937, quando tocou pela última vez na festa de Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da diocese. É um dos principais “atores” da vida musical de Mariana, motivo de admiração para todos que o veem na Sé como uma bela obra de arte barroca, mesmo que dele não saia qualquer som.

⁴³⁴ PRIETO, Carlos. *A mineração e o novo mundo*. Tradução Amaro Lanari Júnior. São Paulo: Cultrix, s/d. 1. ed. Madri, 1968, p. 145-151.

⁴³⁵ BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. O potlach sonoro e social. *Revista Modus*, Ano I, n. 1, Belo Horizonte: ESMU/UEMG, 2000, p. 7-15 (a citação encontra-se na p. 7).

3.2 Aspectos gerais de São João del-Rei e arredores no século XIX

*O lugar é muito alegre e capaz de se fazer nele morada estável, se não fosse tão longe do mar. (André João Antonil)*⁴³⁶

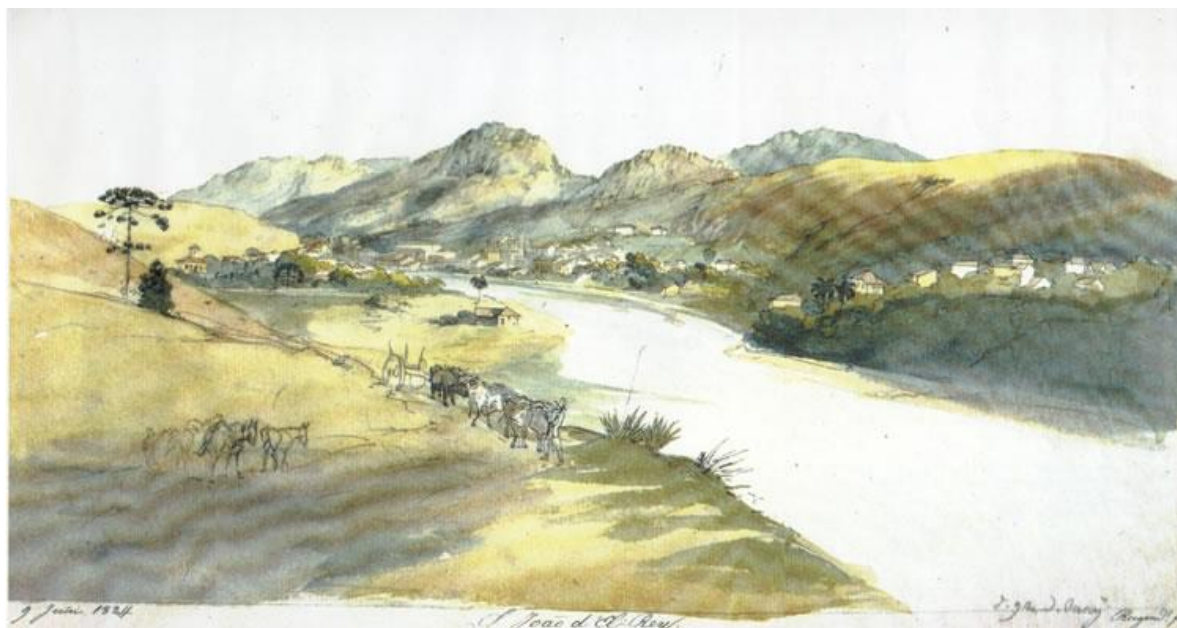


Figura 8 – Desenho de uma vista parcial de São João del-Rei feito por Johann Moritz Rugendas em 9/6/1824.⁴³⁷

As impressões de Rugendas⁴³⁸ sobre a Vila de São João del-Rei, nos anos iniciais do Brasil Império, revelam um lugar pitoresco, com poucas casas, cortado pelo Córrego do Lenheiro e, na banda direita, pelo Rio das Mortes. Era, no entanto, a sede da Comarca do Rio das Mortes,⁴³⁹ uma das três primeiras existentes na capitania das Minas Gerais, instituída em 1714.⁴⁴⁰ Possuía em 1818, segundo John Luccock, “cerca de 6000 habitantes dos quais apenas um terço [...] de brancos e o restante de negros e mulatos”.⁴⁴¹ O quantitativo dessa população estimado por Luccock contrasta com a listada por Eduardo Lara Coelho em sua pesquisa de

⁴³⁶ ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*, p. 183.

⁴³⁷ Disponível em: <http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes_civeis/galeria/0006.html>. Acesso em: 4 jun. 2012.

⁴³⁸ RUGENDAS, Johann Moritz (1802-1858) foi um desenhista alemão que esteve no Brasil entre 1822 e 1825 retratando povos e seus costumes. Especializou-se na arte do desenho em Munique e, em 1824, visitou São João del-Rei.

⁴³⁹ A comarca do Rio das Mortes, criada em 1714 – depois que São João foi elevada à categoria de Vila em 1713 –, existiu até 8 de abril de 1892, quando foi substituída pela Comarca de São João del-Rei, em decorrência da reorganização judiciária pela qual passou o Brasil após a Proclamação da República.

⁴⁴⁰ A comarca estendia-se pelo centro-sul, a sudoeste da capitania compreendendo os termos de São José del-Rei, Jacuí, Baependi, Campanha da Princesa, Barbacena, Queluz, Nossa Senhora de Oliveira, São José do Rio das Mortes e Tamanduá. No início do século XIX, já se configurava como a mais extensa em área habitada e a mais populosa da capitania. Informações obtidas em: <<http://www.documenta.ufsj.edu.br>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

⁴⁴¹ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 305.

que “a cidade de São João em 1821 contava com 31.029 almas, sendo 20.152 de livres e 10.877 escravos, para uma população de 213.617 habitantes em toda a Comarca do Rio das Mortes”.⁴⁴² A visão que teve o reverendo Robert Walsh em 1829, cinco anos depois de Rugendas tê-la representado em desenho, foi a de uma vila com “várias ruas íngremes, que seguem pelas ladeiras acima e são cortadas por outras, mais planas, paralelas ao rio. As ruas são pavimentadas com pedras arredondadas e geralmente têm, de cada lado, uma calçada em plano mais elevado, feita de Lages”.⁴⁴³

O que se viu em São João del-Rei na primeira metade do século XIX pôde ser observado nos arraiais e cidades vizinhas emancipadas no início do século XX. Nas primeiras décadas daquele século, as características de locais sem infraestrutura básica, como água encanada, luz elétrica, ruas calçadas e serviços de transporte coletivo continuavam como antes.

Muitos caminhos foram criados ligando os arraiais e vilas ao longo do século XIX, que tanto serviram para circulação e escoamento de mercadorias, “normalização das condições de abastecimento do mercado carioca e da projetada ação integradora do Centro-Sul”.⁴⁴⁴ Utilizando esses novos caminhos, os viajantes começaram a anotar os seus registros, ressaltando a flora, a fauna e as condições topográficas e de vida das pessoas com seus costumes.

O viajante inglês Lucock voltava de Vila Rica em direção a São João del-Rei e, ao passar por *Alagoa Dourada*,⁴⁴⁵ não deixou de observar:

Depois de avançar por vinte e cinco milhas rumo ao sul, a jornada do dia terminou em Lagoa-Dourada. O morro em que se acha a vila não tem ligação alguma com qualquer outro e, quando visto a distância, dá a impressão de extremamente áspero. [...] Consta com cerca de duzentas casas caiadas, de qualidade vulgar, das quais algumas pequenas e umas poucas nada melhores que simples choças. Possui três igrejas e sete capelas; farta munição, não resta dúvida, para as públicas devoções de cerca de dois mil habitantes. Vivem da produção de minas de ouro, parecendo ter obrado com sucesso maior que muitos de seus vizinhos, pois que em lugar algum, ao norte de São João d’El-Rei, vi eu tantos sinais de conforto. Todavia o povo, em sua

⁴⁴² COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros*. 2011. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011, p. 63-64.

⁴⁴³ WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985, p. 74.

⁴⁴⁴ LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação: o abastecimento da corte na formação política do Brasil – 1808-1842*. São Paulo: Símbolo, 1979, p. 38. (Coleção Ensaio e Memória, 21).

⁴⁴⁵ Nome primitivo do lugar, que foi alterado para Lagoa Dourada em 1832.

generosidade, dava mostras evidentes de ignorância, frivolidade e indolência, embora não destituído de espírito de curiosidade.⁴⁴⁶

Enquanto permaneceram em Lagoa Dourada, comentou que “uns poucos músicos pretos vieram ter à nossa estalagem e a execução de um deles no flautim, e de outro à guitarra, não foi nada desprezível; o terceiro fabricara para si um instrumento passável, algo parecido com uma flauta, de um gomo de ‘taquara’”.⁴⁴⁷

No decurso da cavalgada em direção de São João e São José, do caminho em que estavam, inclinando seu olhar para o Oeste, avistaram a “aldeia da Lage, que fica sobre uma eminência elevada e aparentemente seca, a cerca de seis milhas à direita”. A impressão que tiveram foi a de um “lugar grande e sem conforto, sem calcáreo, árvores, nem água”.⁴⁴⁸ Luccock tinha razão, pois, José Augusto de Rezende, escrevendo do local já em pleno século XX – entre os meses de abril e junho de 1920 –, anotou que:

Não sendo Rezende Costa, antiga Lage, lugar de ouro a explorar, os primeiros habitantes se entregaram à vida agrícola e pastoril, que, forçosamente, teve de iniciar-se em pontos diversos do districto, reservando o centro para suas reuniões e para o culto religioso, o contrario do que se davam com os logares visinhos, como: Lagôa Dourada, S. José, Prados em cujas sedes cuidavam do ouro e, por isso, esses logares, a principio progrediram mais rapidamente, devido ao acumulo de povo.⁴⁴⁹

Disse José Lopes Pereira que, pelos séculos XVII e XVIII, os bandeirantes, “à procura de ouro na Minas Gerais, assinalaram sua passagem em nossa região com as fundações de Prados, Tiradentes e São João del-Rei. Não estacionaram na zona dorense onde verificaram a inexistência do ouro de aluvião que afluía em outras partes”.⁴⁵⁰

A microrregião ficou assim dividida entre aquelas vilas e arraiais onde se minerava o ouro e os que viviam como pontos de passagem, de apoio aos desbravadores empenhados na agricultura e na criação de gado e porcos. Essa perspectiva vai de encontro com a ideia daqueles que afirmam ter sido junto aos caminhos e nas margens dos cursos d’água, e não somente das minerações, que nasceram as primeiras aglomerações mineiras.⁴⁵¹ Esses lugares, no entanto, amargaram um desenvolvimento bastante inferior ao daqueles que tiveram ouro em fartura para lhes garantir sustento e propriedades.

⁴⁴⁶ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 349-350.

⁴⁴⁷ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 352.

⁴⁴⁸ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 353.

⁴⁴⁹ REZENDE, José Augusto de. *Livro de pállidas reminiscências da antiga Lage*, p. 41.

⁴⁵⁰ PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada*, p. 35.

⁴⁵¹ VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Belo Horizonte, 1953.

Onde houve ouro em abundância, surgiram edifícios e obras de arte, músicos e músicas em quantidade que destacam as três vilas das da região. De certa forma, beneficiaram-se todos os arraiais que estavam no seu entorno e que a elas se ligavam por afinidade administrativa. O povoado da capela de Santo Antônio da Lagoa Dourada, por exemplo, era ligado à freguesia de Prados, que, por sua vez, pertencia a São José del-Rei. Assim, pode-se dizer que, desde o início do povoamento, até avizinhar-se o século XIX, a região possuía duas vilas principais – São João e São José – às quais pertenciam os demais. Se nos atentarmos para a realização das festas, e mais propriamente da Semana Santa, o que se fazia nos pequenos arraiais “obedecia” ao que era idealizado pela sede. Não foi por acaso que, ao observarmos a circulação de pessoas e também repertório, notamos os traços dessa relação administrativa e religiosa, que se transpôs para o as práticas musicais abordadas neste trabalho.

Dois momentos se destacam na emancipação dos municípios da microrregião. O primeiro é o do início do século XX e o segundo, poucas décadas depois, pelos idos de 1950-1960. Até então, Prados, São João e Tiradentes eram sede e os demais arraiais agregados às mesmas, exceto Santana do Garambéu, Madre de Deus e Piedade do Rio Grande, que se vinculavam a Andrelândia. A primeira vila a ser emancipada foi a de São José del-Rei em 1860. Ainda no século XIX, foi a vez de São João del-Rei e Prados (1891 e 1892) conquistarem o título de cidade. Somente no século XX, seus arraiais obtiveram autonomia político-administrativa e foram alçados à condição de cidade. Desfeitos os laços administrativos, permaneceram os afetivos, econômicos e culturais. São João del-Rei, cidade maior e mais desenvolvida, assumiu a sua condição de líder, ponto de convergência de todos os municípios vizinhos. Em se tratando da música, as experiências vividas em épocas passadas não só permaneceram, mas também se solidificaram.

Registre-se, nos nomes das cidades, forte presença da igreja católica, com sua toponímia relacionada ao culto santoral (9), bastante superior ao de pessoas da política, lideranças locais e nomes de família (5), de sua paisagem ou recursos minerais (1).⁴⁵² Foi ao redor dos templos

⁴⁵² O município de Conceição da Barra foi emancipado com nome de Cassiterita em 1962. Em 1989, foi rebatizado e adquiriu o atual nome. Não raro, ouvimos pessoas se referindo ao município pelo seu nome antigo em detrimento do mais novo. Santana do Garambéu mistura nome de Santa com palavra de origem tupi. De todos os municípios da microrregião – que tende mais para o lado de Barbacena do que propriamente para São João – é o que tem suas origens mais desconhecidas. A referência mais segura é a da construção da Capela de Santana erigida no século XVIII, quando bandeirantes se estabeleceram no lugar em busca de pedras preciosas. Consta, também, nos arquivos do Museu Cultural do Município, o registro do antigo povoador, um tal “Capitão José Viçoso”. Garambéu é uma palavra de origem tupi, onde seu significado teve aglutinação de duas expressões “Caá” (mato) e “Mbaé” (o que, que coisa). Segundo os tupinólogos, a melhor tradução é “que mato tão

que se desenvolveu a forte religiosidade trazida e implantada pelos portugueses desde as iniciativas desbravadoras no local.

Quadro 3 – Cidades da Microrregião de São João del-Rei.⁴⁵³

	Cidade	Início do povoamento	Subordinação	Emancipação	População em 2010
1	Conceição da Barra de Minas, <i>Antiga Cassiterita</i>	1725	São João del-Rei	31/12/1963	3.954
2	Coronel Xavier Chaves, <i>Antigo Mosquito, depois Canoas, erroneamente grafado como Coroas</i>	1711	Tiradentes	30/12/1962	3.301
3	Dores de Campos, <i>Antigo Povoado do Patúsca</i>	1717	Tiradentes	17/12/1938	9.299
4	Lagoa Dourada, <i>Antiga Santo Antônio da Lagoa Dourada</i>	1715	Tiradentes	6/6/1912	12.256
5	Madre de Deus de Minas, <i>Antiga Cianita</i>	1753	Andrelândia	12/12/1953	4.904
6	Nazareno – Antiga Nazaré	1850	São João del-Rei	12/12/1953	7.954
7	Piedade do Rio Grande, <i>Antiga Nossa Senhora da Piedade do Rio Grande</i>	1748	Andrelândia	12/12/1953	4.709
8	Prados, <i>Antigo Arraial de Nossa Senhora da Conceição dos Prados</i>	1704	Tiradentes	24/5/1892	8.391
9	Resende Costa, <i>Antiga Nossa Senhora da Penha do Arraial da Laje</i>	1749	Tiradentes	2/6/1912	10.913
10	Ritópolis, <i>Antiga Santa Rita do Rio Abaixo</i>	1713	Tiradentes	30/12/1962	4.925
11	Santa Cruz de Minas, <i>Antigo Porto Real⁴⁵⁴</i>	1702/04	Tiradentes	21/12/1995	7.865
12	Santana do Garambéu	Sec. XVIII	Andrelândia	30/12/1962	2.234
13	São João del-Rei <i>Antigo Arraial Novo do Rio das Mortes</i>	1704	Vila em 8/12/1713	13/11/1891	84.469
14	São Tiago, <i>Antiga Vila de São José</i>	1750	São João del-Rei	27/12/1948	10.561
15	Tiradentes, <i>(São José del-Rei) Antigo “Arraial Velho de Santo Antônio” e “Vila de São José do Rio das Mortes”.</i>	1702	Vila em 19/1/1718	7/10/1860	6.961
					182.696

abrangente é esse”. Cf. mais informações na página do IBGE na internet. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

⁴⁵³ Fonte: IBGE. Cf. <www.censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em: 25 jun. 2012. Quanto às datas de início do povoamento, é preciso levar em conta que, durante muitos anos, permaneceram poucas casas em torno de uma capela sem experimentar desenvolvimento significativo. Dores de Campos, por exemplo, em 1856 (passados 139 anos do dito início do povoamento), “achava-se em estágio embrionário, pois contava apenas com cinco casas”. Cf. PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada*, p. 42.

⁴⁵⁴ Santa Cruz de Minas é o mais novo e o menor município da microrregião. Era um bairro situado entre Tiradentes e São João, denominado “Porto Real” em virtude do ponto de cobrança de impostos instalado no local. Foi nesse lugar de primeiro povoamento que, desdobrado, originaram-se o Arraial Velho e o Arraial Novo, respectivamente as vilas de São José e de São João.

3.3 Os primeiros sinais da organização musical nas Minas Gerais

Ainda não existia a banda de música no séc. XVIII e nem o contexto permitia essas liberdades artísticas. A banda surge no século XIX e depois ela passa até a substituir, em alguns lugares, os grupamentos musicais nas igrejas, pela própria dificuldade da manutenção em si, a banda de música passa a ser isto (Aluizio José Viegas).⁴⁵⁵

Houve a entrada de muitos e variados instrumentos musicais no Brasil durante o período colonial trazidos por portugueses e padres das congregações que aportaram no Brasil. Se observarmos o trabalho que o pintor Ataíde deixou no teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, notamos a sua rica variedade. Nas mãos dos *putti*, o artista retratou instrumentos de sopro, percussão, cordas friccionadas e partituras largamente usadas na capital durante o século XVIII.

Em Minas Gerais, no princípio do século XVIII – como em outras partes do Brasil –, também já se fazia uso do termo banda. Está registrado em livro do Senado da Câmara de São João del-Rei de 1717 que “a banda de Antônio do Carmo esperou no alto do Bonfim a chegada do Senhor de Assumar à Vila de São João d’el Rei”.⁴⁵⁶ Em Vila Rica, no dia 24 de maio do ano de 1733, na realização da festa do Triunfo Eucarístico, “com toda a população de Ouro Preto e arredores presente”, houve “uma grande apoteose de sinos tocando, bandas musicais, fogos e cânticos em homenagem ao Divino Sacramento”.⁴⁵⁷

Para a festa, que se desenrolou durante vários dias em virtude da inauguração da nova Matriz do Pilar, as ruas encheram-se de gente para a trasladação do Santíssimo da capela do Rosário para a sede da igreja reformada. “O longo cortejo constituiu uma colorida trama coreográfica”,⁴⁵⁸ para o qual se reuniram pequenos conjuntos de instrumentistas de “negros tocando charamelas, caixa de guerra, pífanos, trombetas”, até um “exímio figurante alemão rompendo com sonoras vozes de um clarim o silêncio dos ares”.⁴⁵⁹ Na procissão, “viam-se em trajes de gala as inúmeras irmandades locais com seus estandartes e santos padroeiros, precedidas de conjuntos musicais”, abrilhantando os festejos.

⁴⁵⁵ *Idem.*

⁴⁵⁶ Registro do Senado da Câmara, folhas 44 V do livro 2º, de 1717. A edificação das primeiras igrejas de São João del-Rei são dessa época, início do século XVIII. A coincidência de datas não são mero acaso, pois onde havia uma igreja, havia festa.

⁴⁵⁷ MACHADO, Simão Ferreira. *O Triunfo Eucarístico: exemplar da cristandade lusitana*. Lisboa: Companhia de Jesus, 1734, p. 41.

⁴⁵⁸ ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 8.

⁴⁵⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. O Triunfo Eucarístico: Hierarquias e Universalidades. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 15, 1992, p. 461-467.

À crescente solicitação de música para festas civis ou religiosas responderam os músicos que precisaram se organizar em grupos vistos com frequência em comemorações coletivas quando se fazia necessária a utilização de *instrumentos músicos*⁴⁶⁰ para dar brilho e destaque a eventos. Essas demandas abalizaram em definitivo o nascimento dessas corporações musicais civis e suas assistências em cerimônias públicas desde meados do século XIX. Curt Lange foi um dos primeiros estudiosos a reconhecer o valor desses conjuntos na década de 1940. Escreveu ele:

As Bandas representam no Brasil, desde o começo do segundo Império, uma soberba instituição. A Banda, especialmente a do interior, foi, e ainda o é em muitos lugares, alma expansiva do povo aos domingos, à hora da retreta; era o comentário ou anúncio prévio dos grandes acontecimentos festivos e dos atos políticos e revolucionários. A função de amálgama social, de educação musical prática para os componentes e incentivo para os ouvintes tem sido notável. Se o Brasil possui hoje uma musicalidade a toda prova – falamos do povo – e milhares de músicos capazes, deve isso às suas bandas, civis e militares.⁴⁶¹

Em se tratando de Minas Gerais, onde proliferaram inúmeras bandas de música, recorremos a uma frase atribuída a Heitor Villa-Lobos: “se queres encontrar um bom músico procure-o nas bandas de Minas”.⁴⁶²

Rezende, em suas memórias, lembrou que a banda do regimento com suas tocatas para o povo alegre da cidade da segunda década do século XX cumpria sua função social:

Quando, aos domingos e quintas-feiras, a Banda do Vinte e Oito Batalhão, depois Onze Regimento, fazia retreta defronte do antigo quartel, sede hoje do grupo Maria Tereza, atraindo a fina flor da juventude são-joanense, sem faltarem melindrosas e almofadinhas, só não comparecendo meninas de famílias em extremo recatadas, que, vivendo nas estufas dos lares, só saíam com seus pais ou com quem suas vezes fizesse.⁴⁶³

Há quem diga que “a primeira banda de música a tocar em Minas Gerais foi a de Mariana, isto em 1774”.⁴⁶⁴ Na vizinha Vila Rica, Francisco Gomes da Rocha (1754-1808), músico militar na função de timbaleiro – também fagotista e cantor –, escreveu “marchas” festivas “para os

⁴⁶⁰ Nome que se dava a grupos de instrumentistas.

⁴⁶¹ LANGE, Francisco Curt. *A música em Minas Gerais: um informe preliminar*, p. 99-179. (a citação encontra-se entre as páginas 176-177)

⁴⁶² Cf. *Jornal O Globo / Projetos de Marketing*, p. 7. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1998.

⁴⁶³ LARA RESENDE, Antônio. *Memórias: da serra do Caraça à Serra do Véu da Noiva*. v. 2. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1972, p. 47.

⁴⁶⁴ Palavras do governador de Minas Gerais, Aécio Neves, em discurso nos jardins do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte, durante a solenidade de doação de instrumentos musicais pelo Governo do Estado, por intermédio da Secretaria de Estado da Cultura, para bandas de música civis de Minas Gerais, no dia 1º/7/2009.

felizes dias dos anos de Vossa Alteza Real”,⁴⁶⁵ em fins do século XVIII, demonstrando, dessa forma, que já se compunha música para instrumentos no Brasil antes mesmo de 1808. Fato raro, pois não nos restou música instrumental não-religiosa registrada em papel, sendo desse período, em sua quase totalidade, as obras reservadas para coro *a capella* ou com orquestra. Algumas partes musicais ou notícias sobre repertório específico são insuficientes e não formam um *corpus* capaz de nos dar certeza do que compunham e tocavam os instrumentistas na virada do século XVIII para o XIX no Brasil.

Desde então, destacou-se em São João, São José e Prados uma música de qualidade e abundante, capaz de responder às necessidades dos fiéis em suas festas. Surgiram novas igrejas em pontos estratégicos para tornar as vias públicas que ligavam umas às outras palco para as procissões e apreciação da música que se praticava. Devemos considerar que:

A fé católica em Minas [desde esses tempos mais distantes] não se resumiu aos interiores e aos frontispícios das igrejas imponentes que, muitas vezes situadas em cima dos morros, obrigavam os fiéis a uma penitência para atingi-las; periodicamente, a fé em longas e impressionantes procissões.⁴⁶⁶

Criado o cenário para as encenações da Paixão de Cristo, faltavam ainda, nos primórdios do século XVIII, o repertório e o conjunto musical específico para conferir pompa e incrementar o fervor dos fiéis do lugar nessa festa maior da Igreja Católica. A riqueza do ouro e a religião imposta pelos colonizadores fizeram da região um ponto privilegiado, rica em edifícios, esculturas, pinturas e música que, juntas, proporcionaram as melhores condições para a teatralização das cenas da paixão, que chamam a atenção desde meados do século.

Tanto é que nomes de alguns autores continuam presentes e mantêm-se como referência da boa música que se fazia na capitania: Manoel Dias de Oliveira, de São José del-Rei; José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, da Vila do Príncipe, atual Serro; Jerônimo de Sousa Lobo e Inácio Parreira Neves, este, possivelmente de Vila Rica; Marcos dos Passos Pereira, Antônio dos Santos Cunha e Lourenço José Fernandes Braziel, de São João del-Rei, todos nascidos no século XVIII e falecidos no início do século XIX. Não compuseram marchas fúnebres visto que a música instrumental em grupo ainda não era uma realidade da Colônia,

⁴⁶⁵ LEONI, Aldo Luiz *in Banda Euterpe Cachoeirense: acervo de documentos musicais – música sacra* manuscrito. Organização Mary Ângela Biason. Coordenação técnica Waldeci Luciano Ferreira. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012, p. 26.

⁴⁶⁶ BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC FUNARTE: XEROX, 1979, p. 42.

mas nos deixaram os melhores exemplos da música de igreja que se ouvia naquela época, especialmente missas, *Te Deum*, responsórios, ladainhas, motetos ou outros, invariavelmente para a formação coro, solista vocal e reduzido grupo de instrumentistas, quase sempre de cordas.

Com a atuação de brasileiros, enquanto surgiam as criações dos nascidos na Colônia, muito do que se ouvia era música portuguesa trazida pelos reinóis e padres da Companhia de Jesus ou outras congregações. Poucas são as músicas instrumentais. Assim sendo, deles não conhecemos uma peça sequer de caráter fúnebre. Nenhuma surpresa, pois, da forma como já apresentado, a marcha fúnebre quando trazida para o Brasil, muitos deles já se encontravam idosos, senão, falecidos. Enquanto morriam esses senhores, nascia os são-joanenses Ireneo Baptista Lopes (1828),⁴⁶⁷ Martiniano Ribeiro Bastos (1834) e João Francisco da Matta (1848), o pradense Estevão José da Costa (1843) e os tiradentinos Francisco de Paula Vilela (1845?) e Antônio de Pádua Alves Falcão (1848), homens dedicados não só à música de igreja, mas à de banda, notabilizando-se como autores de primorosos exemplos de marcha fúnebre da região.

Resume-se que, entre 1858 e 1892,⁴⁶⁸ foi o período em que se formaram as primeiras bandas de música da microrregião. Deve-se, pois, ao desenvolvimento das vilas e sua independência os motivos para a criação desses conjuntos habilitados. Esse momento coincide com o fim da escravidão e da imigração em território brasileiro. E em São João del-Rei, a população ficou maior com a chegada dos italianos que trouxeram consigo seus costumes e principalmente sua música. Fato é que, até a década de 1970, apesar do grande número de compositores da terra, era de italianos e franceses parte significativa do repertório tocado e cantado nas igrejas.

⁴⁶⁷ O próprio Ireneo, em muitos trabalhos que realizou na Lira Sanjoanense, como copista, grafou seu nome como IRENEO, segundo me disse Aluizio Viegas, maestro da orquestra. “Eu sempre coloquei Ireneo Baptista Lopes, pois assim ele assinou muitas cópias que fez para a Lira Sanjoanense. O nome foi comum em sua família, pois tinha um irmão também registrado como Ireneo Pio Baptista Lopes. Acredito que a grafia correta seria: Irineu, mas como ele assinava Ireneo (muitos músicos antigos que conheci aqui pronunciavam: Irêneo”. Aluizio José Viegas, por *e-mail* em 12/3/2013.

⁴⁶⁸ Época em que as vilas se emanciparam, isto é, tornaram-se cidades: Tiradentes em 1860, Prados em 1891 e São João del-Rei em 1892.

3.4 Imigração e práticas musicais da microrregião de São João del-Rei

Durante o século XIX, o Brasil experimentou uma mudança acentuada na sua população com a vinda de muitos europeus. A partir de 1840, com o casamento de dom Pedro II, a corte foi tomada por artistas italianos. Na década seguinte, a corrida em busca das minas de ouro na Califórnia (EUA) contribuiu para que muitos estrangeiros viessem ao Brasil, já que Bahia e Rio de Janeiro, em especial, eram pontos de passagem obrigatórios das rotas marítimas de então. Segundo Alencastro, “nos anos 1870, metade da população masculina da corte era estrangeira, vinda principalmente de Portugal”.⁴⁶⁹ Os anos da década de 1880 experimentaram o reforço acentuado da imigração europeia, especialmente direcionada para São Paulo.⁴⁷⁰

Apesar de São Paulo ter recebido grande número de imigrantes, muitos se dirigiram também ao interior de Minas Gerais, notadamente para os lugares que já haviam experimentado algum progresso ou se mostravam potenciais núcleos produtores e exportadores de bens de consumo. É o caso do sul de Minas Gerais, de onde saíam produtos para abastecer principalmente a cidade do Rio de Janeiro desde a instalação da corte na cidade. Com o fim da exploração aurífera em grande escala, “não se perdeu de vista a necessidade de reconstruir as bases de organização do comércio vigente, bem como suas vinculações com o mercado do Rio de Janeiro”,⁴⁷¹ verificou-se, ao contrário, um fortalecimento da região. Conforme disse Regina Horta Duarte:

A vinda da Corte para o Brasil fez do Rio de Janeiro um polo consumidor. A necessidade de garantir o abastecimento de tão numerosa e recém-chegada população, e dos inúmeros estrangeiros estimulados pela abertura dos portos, levou a economia mineira a posicionar-se como o centro abastecedor de produtos de subsistência para a Corte. Abandonando o ouro como atividade básica, a sociedade mineira assistiu ao incremento de uma economia até então silenciosa. [...] São João del-Rei formou-se, nesses anos, como importante centro comercial, um destacado entreposto da província. Famílias enriquecidas marcaram a constituição, para a cidade, de uma vida altamente elitista, bastante urbanizada, marcada por um significativo refinamento cultural e pelo consumo de produtos que inauguravam hábitos sofisticados.⁴⁷²

⁴⁶⁹ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: Luiz Felipe de Alencastro (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 34.

⁴⁷⁰ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida privada e ordem privada no Império*, p. 41, 51 e 57.

⁴⁷¹ LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação*, p. 24.

⁴⁷² DUARTE, Regina Horta. Os sinos, os carros de bois e a locomotiva em São João del-Rei: notas sobre a vida cotidiana em fins do século XIX. Belo Horizonte: UFMG, *Varia História*, n. 17, mar. 1997, p. 74-75.

Desde o início do século XIX, “o centro das exportações mineiras tinha sede na praça comercial de São João Del Rey, que, juntamente com Barbacena, constituíam os dois polos do comércio atacadista, servindo de verdadeiros entrepostos regionais”.⁴⁷³ São João, com a decadência da exploração aurífera, não experimentou a estagnação que assolou outras vilas, pois a Comarca do Rio das Mortes transformou-se em produtora de alimentos para a corte. “Saíam seis ou mais tropas todos os anos levando mercadorias como carne e toucinho, e voltavam carregadas de sal, tecidos, vinhos, ferramentas”. São João del-Rei, no século XVIII, viveu do comércio.⁴⁷⁴ Enquanto a cidade notou uma acentuada transformação no seu aspecto urbano e arquitetônico, viu fortalecer “um movimento cultural e religioso muito intenso”, completou.⁴⁷⁵

A intensidade da atividade comercial, substituta da riqueza que se conseguia com o ouro, garantiu ao lugar, com benefícios para toda a vizinhança, a manutenção de festas religiosas suntuosas o bastante para envolver a sociedade são-joanense que não dispensou as boas músicas que se faziam ouvir desde o início do século XVIII. Quando chegaram ao lugar, os estrangeiros encontraram ambiente e condição favoráveis para continuar a participar dessas cerimônias que já conheciam muito bem de seus países de origem.

Contribuiu decididamente para o progresso da região – cessada já há muito a exploração do ouro – a instalação das fábricas de tecidos (1891)⁴⁷⁶, a construção da estrada de ferro (1878-1881) e a chegada de imigrantes europeus, com destaque especial para os italianos procedentes de Bolonha e Ferrara, que se localizaram especialmente em São João desde 1886 para se empenharem especialmente na agricultura. “Posteriormente, grande número de sírios fixou-se no Município, dedicando-se de preferência ao comércio”.⁴⁷⁷

O país, necessitando de mão de obra qualificada para substituir a escrava, passou a incentivar a utilização de trabalhadores livres europeus. Vieram famílias inteiras de italianos, sírios-libaneses, alemães, espanhóis e japoneses, principalmente. A situação do momento fez com que fosse empregada uma nova relação de trabalho entre patrões e empregados, ou parceiros, algo impraticável durante todo o período de escravidão vigente na Colônia. Adotou-se, para

⁴⁷³ LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação*, p. 89-90.

⁴⁷⁴ Antônio Gaio Sobrinho, historiador são-joanense em depoimento concedido ao jornalista Maurício Lara. *Jornal Estado de Minas*, 7/6/2009, p. 32.

⁴⁷⁵ Aluizio Viegas *apud* Antônio Gaio Sobrinho, p. 32.

⁴⁷⁶ A primeira foi a Companhia Têxtil São Joanense. Cf. Informativo da ACI del-Rei – Associação Comercial e Industrial de São João del-Rei, n. 172, mar. 2001.

⁴⁷⁷ Cf. <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

muitos desses, o regime de empreitada, que possibilitava o acerto prévio de preços dos produtos a serem colhidos. Estima-se que somente em São Paulo, entre 1876 e 1920, tenham chegado 1.243.633 imigrantes italianos.⁴⁷⁸

A vinda de estrangeiros no segundo quartel do século XIX foi decisiva para o progresso que se pretendia para a região naquela época. A melhoria das estradas e a construção de linha férrea ligando São João ao Rio de Janeiro se transformaram em acontecimento de grande valor. A estação de trem e seu entorno, que ocupa uma área de 60.000 m², é o resultado da expansão pela qual passou a cidade no fim do século XIX. No dia 28 de agosto de 1881, estando presente D. Pedro II, foi inaugurada a Estrada de Ferro Oeste de Minas, que contava então com as estações de Sítio (hoje Antônio Carlos), Barroso, São José e São João del-Rei.

A expansão e a qualificação do conjunto arquitetônico marcaram o segundo momento de expansão da cidade, no final do século XIX, “quando o município sentia os efeitos da Revolução Industrial”,⁴⁷⁹ realçando a importância histórica da área e do entorno iniciado desde princípios do século XVIII. Para completar esse surto desenvolvimentista,

em seis de julho de 1900, realiza-se a inauguração da luz elétrica na cidade. [...] Abridhantaram as solenidades as bandas Orquestra Lira Sanjoanense, Banda do Asilo de São Francisco de Assis (1920), Orquestra Ribeiro Bastos e a Banda do 28º Batalhão, sob o entusiasmo de grande massa popular.⁴⁸⁰

3.5 As primeiras bandas de música da microrregião de São João

A música era como uma obsessiva presença, do berço ao túmulo, no batismo e no enterro, antes, durante e depois das bodas; era sinal de alegria e de tristeza; abria o horizonte ou fechava o coração, conforme o pedissem as circunstâncias, entre as quais convém contar, onipresentes, as por si

⁴⁷⁸ Fonte: Brasil 500 anos de povoamento. IBGE. Rio de Janeiro, 2000. Cf. <http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento>. Acesso em: 26 jun. 2012. Acordos entre o Brasil e alguns países europeus que enfrentavam dificuldades como desemprego e fome, resultado de guerras, deram início a uma grande campanha de incentivo à imigração que aconteceu entre 1886 e 1914. Nesse período, o Brasil recebeu quase três milhões de imigrantes; entre eles, muitos italianos.

⁴⁷⁹ Mário Antônio Ferrari Felisberto, diretor do Iphan na cidade, em matéria do caderno Minas do Jornal *Hoje em Dia*, na edição de 24/8/2011. Foram dois os principais motivos que incentivaram a vinda de quase dois milhões de europeus para o Brasil no século XIX: a fuga dos problemas econômicos e políticos vividos na Europa e a possibilidade de levar uma vida melhor ao ocupar vastas áreas territoriais despovoadas e fornecer mão de obra às grandes lavouras de café do Sudeste brasileiro.

⁴⁸⁰ CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*, v. I, 2 ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 282.

onipresentes autoridades coloniais. Erudita ou popular, vil ou nobre, a música recruta, vincula, associa, convoca. (Otto Lara Resende)⁴⁸¹

O período de intensa produção musical destinada à banda de música na microrregião de São João del-Rei compreende os anos de 1858 e 1968, coincidente com as datas de fundação de dois grupos musicais de grande importância: as bandas Santa Cecília de Prados e de São João del-Rei. Esses anos basilares guardam entre si o florescimento das bandas de música e do respectivo repertório de marchas fúnebres utilizado por esses conjuntos. Enquadradas nesse espaço de tempo, surgiram as composições de música fúnebre instrumental que têm dado suporte às procissões e aos enterros que ainda são seguidos por banda de música a tocar suas lúgubres marchas.

Devemos considerar alguns acontecimentos relevantes para esta tese, a saber, a data de composição das primeiras marchas compostas por autores do lugar. Aluizio José Viegas estima que a Marcha da Paixão, atribuída a Ireno Baptista Lopes, tenha sido criada por volta de 1870, mesma época que consideramos a possibilidade de José Esteves ter se dedicado à sua composição.⁴⁸²

Em 8/12/1965, já sob o papado do Papa Paulo VI, encerrou-se o Concílio Vaticano II, que havia sido realizado em quatro sessões.⁴⁸³ O Concílio pretendeu uma verdadeira renovação da igreja, isto é, ela precisava se atualizar. Passados quase 50 anos da sua conclusão, há o entendimento de que suas propostas não foram totalmente entendidas ou realizadas. Tanto é que o Papa Bento XVI, ao comunicar sua renúncia, disse da “necessidade de os católicos continuarem trabalhando no sentido de fazer valer os seus conselhos”, numa referência clara às decisões tomadas na década de 1960. Elas influenciaram a prática musical na igreja. Muitas não suportaram as sugestões colocadas pelas autoridades religiosas e o que se viu foi o encerramento de cerimônias com reflexos na Semana Santa que, em muitos lugares, simplesmente deixaram de ser realizadas como outrora. As consequências para a música não foram as melhores, pois, com a supressão de procissões, reduziram-se as possibilidades para a sua exibição e o natural desinteresse dos compositores em compor músicas do gênero.

⁴⁸¹ RESENDE, Otto Lara. Prelúdio. In: BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC FUNARTE: XEROX, 1979. (Texto de apresentação).

⁴⁸² 1870 é, também, a data de encerramento da Guerra do Paraguai e do Concílio Vaticano I,⁴⁸² dois acontecimentos marcantes durante o Império.

⁴⁸³ O XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica foi convocado no dia 25/1/1961, por meio da bula papal *Humanae salutis*, pelo Papa João XXIII, que o inaugurou em ritmo extraordinário no dia 11/10/1962. Cf. <www.vatican.va>. Acesso em: 16 dez. 2012.

São João del-Rei e algumas cidades vizinhas resistiram às mudanças e têm conseguido manter o rito com poucas alterações e contribuindo para o que o repertório de marchas fúnebres seja sempre lembrado; mais ainda, que compositores deem sequência à arte de criar partituras consonantes com os modelos que lhes chegaram dos mestres do passado. A região não está só. Outras localidades mineiras têm demonstrado sua capacidade e interesse nos ritos da Semana Santa, garantindo a manutenção da festa que realizam desde o início da colonização.

Em sua maioria, as bandas de música civis foram criadas nas primeiras décadas do século XX, acompanhando uma tendência nacional. Somente naqueles lugares onde havia guarnições do Exército, as pessoas puderam conviver com o som desses grupos em época anterior. Não foi o caso da região em estudo, pois o Batalhão do Exército existente em São João del-Rei se instalou no local em 1888; portanto, dentro do período ao qual dedico este estudo.⁴⁸⁴ Assim que a banda dos militares chegou à São João, os munícipes já estavam bem familiarizados com o desempenho desses conjuntos que pertenciam às duas orquestras da cidade.

Poucas bandas têm, de forma clara, a data da sua fundação, visto que, até meados do século XX, pouca atenção se dava à sua organização administrativa. Lembremo-nos que esses conjuntos eram, por vezes, pertencentes a pessoas ricas, de muitas posses, que as tinham para seu deleite ou para vender seus serviços, principalmente para as irmandades. Não existia ainda o costume de o poder público subsidiar os custos relativos à sua manutenção. Grupos autônomos – quando não pertenciam a fazendeiros – viviam como subgrupos das orquestras ou liras existentes desde épocas mais recuadas.

⁴⁸⁴ A unidade foi criada em 1888, em Rio Pardo, Província do Rio Grande do Sul, na época, 28º Batalhão de Infantaria. Antes de ser transferido para São João del-Rei, serviu na Campanha de Canudos no sertão baiano. Em 1909, sua denominação passou a ser 51º Batalhão de Caçadores e, em 1920, após receber reforço do 54º Batalhão de Caçadores, se estruturou como 11º Regimento de Infantaria. A partir de 1977, passou a ser conhecido como 11º Batalhão de Infantaria e Montanha – Regimento Tiradentes. Cf. <www.exercito.gov.br>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Quadro 4 – As 15 bandas de música criadas até o ano de 1965.⁴⁸⁵

	Cidade	Banda	Ano de Fundação
1	Conceição da Barra de Minas	Corporação Nossa Senhora da Conceição	? ⁴⁸⁶
2	Dores de Campos	Lira Nossa Senhora das Dores	1875
3	Dores de Campos	Corporação Musical São Sebastião	1942
4	Lagoa Dourada	Sociedade Musical Lira Lagoense	1934
5	Madre de Deus de Minas	Banda de Música Santa Cecília	1908
6	Nazareno	Banda Nossa Senhora do Rosário	1910
7	Piedade do Rio Grande	Banda de Música Santa Cecília	1964
8	Prados	Lira Ceciliana	1858
9	Resende Costa	Banda de Música Santa Cecília	1860
10	Ritópolis	Banda de Música Santa Cecília	1941
11	Santana do Garambéu	Corporação Musical Lira Santanense	1917
12	São João del-Rei ⁴⁸⁷	Banda Theodoro de Faria	1902
13	São João del-Rei	Banda de Música do 11º BIMth ⁴⁸⁸	1888/1920
14	São Tiago	Lira Imaculada Conceição	1963
15	Tiradentes	Orquestra e Banda Ramalho	1860

Quadro 5 – As três bandas de música criadas após o ano de 1965.

1	Coronel Xavier Chaves	Banda de Música Santa Cecília	1984
2	Santa Cruz de Minas	Corporação Musical São Sebastião	1997
3	São João del-Rei ⁴⁸⁹	Banda de Música Santa Cecília	1968

⁴⁸⁵ As primeiras bandas de música das polícias militares brasileiras são de meados do século XIX. A mais antiga delas é de Minas Gerais, precisamente a do 4º Corpo Militar, hoje 3º Batalhão de Polícia Militar sediado em Diamantina, fundada em 1835. Seguiram o feito mineiro o Rio de Janeiro (1839), Bahia (1850) e São Paulo (1857). Em agosto de 2011, a Polícia Militar de Minas Gerais possuía 19 bandas de música, além de outras em fase de implantação, como a de Poços de Caldas. Deve ser observado que essas bandas, além dos serviços diários nos respectivos Batalhões, atendem a solicitações de prefeituras municipais, escolas, clubes e paróquias, sendo muito comum ouvi-las em cortejos fúnebres e procissões da Semana Santa, contribuindo decisivamente para a integração social e o desenvolvimento cultural nas regiões onde estão instaladas. Cf. <www.pmmg.mg.gov.br>. Acesso em: 15 jul. 2012.

⁴⁸⁶ Não se sabe ao certo a data de fundação da banda de música, mas é correto dizer que ela foi atuante na segunda metade do século XIX em função das partituras do conjunto que restaram daquela época.

⁴⁸⁷ Algumas bandas de música foram extintas, a saber: Corporação Oeste de Minas (1905), Banda do Asilo São Francisco de Assis (1894) e Lira São Francisco de Assis (1920). A Lira Piedense, de Piedade do Rio Grande, ativa em outros tempos, encontra-se desativada desde o ano de 2008. Segundo Lúcio Carmo Faria, seu presidente, o repertório da banda e seu arquivo não estão, desde essa data, em condições de serem consultados.

⁴⁸⁸ Segundo informações oferecidas pelo Regimento Tiradentes, ela foi, em 1888, Banda de Música do 28º BI, naquela época, coadjuvada pela regência do maestro Martiniano Ribeiro Bastos. Foi reorganizada em 1920, desde a criação do 11º RI.

⁴⁸⁹ Ao longo da sua história, em São João del-Rei, o nome “Santa Cecília” serviu para nomear duas bandas de música. A primeira, já extinta, segundo o historiador Antônio Gaio Sobrinho, foi criada em 1934 por Joaquim Quintino dos Reis, também conhecido por Joaquim Laurindo. A segunda nasceu em 1968, com salário dos instrumentistas pagos pela prefeitura municipal da cidade, ganhou o *status* de semiprofissional por iniciativa do ex-prefeito Milton Resende Viegas. É a única banda de música da microrregião de São João que conseguiu tal feito. Ainda em atividade, ela se junta à história das demais como exemplo do rico momento musical que viveu e ainda vive a cidade de São João. Dirigida por José Antônio da Costa há mais de 30 anos e com função na Semana Santa, tem em seu repertório mais reduzido (seis marchas), que repete outras tocadas pelas bandas do Exército e Theodoro de Faria. Segundo os músicos mais antigos e seu regente, a banda atual não tem vínculo algum com aquela nascida na década de 1930. A única semelhança reside no nome da banda, que é o mesmo. (Depoimento que me concederam na manhã de sábado do dia 16/3/2013 no *Campus* CTAN da UFSJ em São João del-Rei).



Foto 8 – Banda do 11º BIMth de São João del-Rei (década de 1960).

Fonte: Acervo da Banda de Música do 11º BIMth, sem autor.⁴⁹⁰



Foto 9 – Banda Theodoro de Faria, nos primeiros anos da década de 1960, participando de procissão em São João del-Rei (sem autor e data).⁴⁹¹

Fonte: Arquivo particular do Maestro Teófilo Helvécio Rodrigues.

⁴⁹⁰ A banda em desfile de 7 de Setembro na Av. Rui Barbosa em São João del-Rei, antes de 1963, quando o calçamento foi trocado de paralelepípedo para bloquete.

⁴⁹¹ O menino, terceiro na fila da esquerda, é Teófilo Helvécio Rodrigues, que divide atualmente a regência da banda com o seu irmão Tadeu Nicolau Rodrigues.



Foto 10 – Lira Ceciliana de Prados, século XIX.

Fonte: Lira Ceciliana de Prados sem autor e data.

Não devemos deixar passar despercebido o fato de várias delas terem sido batizadas com o nome de Santa Cecília. A religiosidade do povo – incluem-se aí os músicos – fez com que o nome da mártir fosse amplamente lembrado no momento de identificação dos conjuntos. Ante tantas Bandas Santa Cecília, foi necessário lhes acrescentar o nome da cidade de forma a facilitar a identificação. Invocações marianas foram lembradas como a do Rosário e a das Dores, tornando-se titulares de lugares, devoções patronímicas, eleitas padroeiras de arraiais, vilas e cidades em todo o Brasil.⁴⁹²

As datas de fundação de bandas de música são imprecisas, resultado de encontros e ajuntamentos informais de instrumentistas para servir com música eventos de toda ordem que aconteciam nos arraiais e vilas. Somente a partir do século XX, começou a existir certo cuidado de deixar anotadas datas de criação, nomes de músicos e de documentos (estatutos), testemunho de um trabalho mais organizado de registro das ações desses grupos musicais.

⁴⁹² No século III, especificamente no ano 230, segundo consta, Santa Cecília, teria sido queimada viva enquanto cantava hinos religiosos. Foi no século XV, depois de tornada santa, que Santa Cecília foi declarada protetora da música. É geralmente representada tocando algum instrumento (a lira). O poeta inglês John Dryden escreveu poesias intituladas Odes a Santa Cecília, que mais tarde foram musicadas por dois importantes compositores, Henry Purcell e George Frideric Haendel. O dia de Santa Cecília é 22 de novembro, o mesmo em que foi morta queimada.

Ao que parece, o mesmo ocorreu em Portugal, país que nos forneceu os primeiros modelos de organização desses conjuntos. O *site* da Banda Amizade da cidade de Aveiro – importante centro musical daquele país – deixa claro que pouco se sabe acerca da origem da mesma. Lá, foi na primeira metade do Oitocentos, possivelmente em 1834, que o citado grupo musical principiou suas atividades.⁴⁹³

Não devemos confundir o movimento em torno das bandas com a criação das antigas orquestras, liras com coro, nascidas em tempo mais antigo. A Lira Sanjoanense,⁴⁹⁴ de 1776, organizada por José Joaquim de Miranda, foi a primeira sociedade criada em Minas regida por estatutos e denominada “Companhia de Muzicos”; a segunda foi a Orquestra Ribeiro Bastos de 1860.⁴⁹⁵ Outras orquestras famosas são a Lira Ceciliana de Prados de 1858 e a Orquestra Ramalho de Tiradentes, esta iniciada em data incerta em meados do século XIX. Essas quatro corporações são as únicas que restaram de tempos antigos e que guardam em seus arquivos parte significativa da música sacra produzida em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Do seio desses conjuntos, nasceram as primeiras bandas de música sendo que algumas se mantêm e outras, como a do Ribeiro Bastos, se dissolveram para dar vida a novas corporações.

Agremiados em irmandades e ordens terceiras criadas em meados do século XVIII em Minas Gerais contratavam ou tinham seus próprios grupos encarregados da música nas festas religiosas, mostrando-se como orquestras ou bandas de música. A Lira Sanjoanense hoje se apresenta apenas como orquestra e divide as funções musicais nas igrejas de São João com a Orquestra Ribeiro Bastos. No entanto, em Prados, a Lira Ceciliana mantém-se como orquestra, coro, banda e escola de música, responsabilizando-se pela música em eventos

⁴⁹³ Atualmente, eles têm uma Banda Sinfônica. Conferir: <www.bandaamizade.com>. Acesso em: 4 ago. 2011.

⁴⁹⁴ A Lira Sanjoanense mantém importante arquivo de música, cuja organização teve início no período colonial, fonte de pesquisas para musicólogos e historiadores de Brasil e do exterior.

⁴⁹⁵ Há controvérsias quanto à data de fundação da Orquestra Ribeiro Bastos. Ao analisar livros de despesas de Ordens e Irmandades de São João, o professor José Maria Neves constatou que, em 1755, foram efetuados pagamentos ao grupo musical (futura Ribeiro Bastos), que tinha como diretores Manoel Inácio Custódio de Almeida e Inácio da Silva. Outros nove regentes estiveram à frente do grupo antes de Martiniano Ribeiro Bastos, a quem coube a função de organizá-la com base em estatutos no ano de 1860 e dirigi-la até o ano de sua morte em 1912 e nela deixar gravado seu nome. Respeitada pelos relevantes trabalhos prestados à comunidade, deve-se também a ela, guardiã de parte considerável de manuscritos musicais de compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX, principalmente as devidas considerações pelos serviços que presta à história e memória musical brasileira. É desse grupo que surgiu em 1902 a Banda Theodoro de Faria. Cf. em NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del Rei*, p. 147-198.

litúrgicos e paralitúrgicos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, além de outros de interesse público.⁴⁹⁶

Noutros lugares, cito aqui especificamente o caso de Dores de Campos, a organização musical teve início no seio de uma família – bastante parecido ao ocorrido em Prados – mas neste caso sem, ao que consta, aproximação efetiva a qualquer irmandade ou ordem terceira que possa ter havido na vila. Em Dores de Campos:

O jovem Agostinho Silva, inteligente, esforçado e de larga visão, aprendeu música em Prados com o mestre Lau e o professor Francisco Fonseca e aqui instalou uma aula, organizando banda e orquestra, o que abriu nova perspectiva à vida social. Em 1875, Agostinho Silva (11/7/1821-30/12/1929) – por longos anos, também farmacêutico do lugar – fundou a primeira banda de música local [Lira Nossa Senhora das Dores]. Era toda ela formada por membros da sua família Silva; irmãos, tios, sobrinhos e primos, um grupo de 15 músicos.⁴⁹⁷



Foto 11 – Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912).⁴⁹⁸

Em São João del-Rei, centro mais desenvolvido e com maior número de músicos, evidenciou-se uma competição entre as suas duas primeiras orquestras, que podem ser notada nos apelidos tradicionais e ofensivos que ganharam. “A Lira Sanjoanense era a ‘Rapadura’ e a Ribeiro Bastos, a ‘Coalhada’, ambos referentes à cor da pele de seus músicos e/ou de seu regente”. Mesmo cientes que, pelos idos dos séculos XVIII e XIX, a profissão de músico não atraía a elite branca, o maestro José Maria Neves supôs que os pertencentes à Ribeiro Bastos

⁴⁹⁶ A Lira Ceciliana foi criada em 1858 por José Esteves da Costa, regente e compositor que nasceu e passou toda sua vida em Prados. Dele, há algumas marchas fúnebres até hoje tocadas pela Banda da Lira Ceciliana da cidade.

⁴⁹⁷ PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada*, p. 43; 50-51.

⁴⁹⁸ Disponível em: <<http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br>>. Acesso em: 18 fev. 2013. Edição de 8/12/2012, no centenário de morte do maestro.

poderiam sentir-se mais claros que os “Rapadura” também em função das suas ligações com as instituições religiosas às quais prestavam seus serviços.⁴⁹⁹

Se voltarmos nossa atenção para a entrada de instrumentos musicais no Brasil, é-nos fácil perceber que a moda europeia não demorava muito a chegar aqui. O melhor dos exemplos é o do piano. Quando as bandas de música citadas nesta tese se organizaram, modelos dos instrumentos que estão em uso nessas bandas já haviam sido inventados e já eram usados em nosso país desde meados do século XIX. Beneficiaram-se, pois, as *Euterpes, Liras ou Sociedades Musicais* oitocentistas dos progressos conseguidos pela indústria de instrumentos que cuidou de aperfeiçoar os antigos, bem como de oferecer novos, que fomentaram o nascimento de combinações instrumentais. Notadamente o saxofone,⁵⁰⁰ e o sousafone, deram novo brio e incremento aos conjuntos.⁵⁰¹

As fábricas puderam aprimorar seu funcionamento e reduzir custos na produção, fazendo-os mais acessíveis às pessoas ou organizações de poucos recursos. Tal fato favoreceu o aparecimento e desenvolvimento das bandas civis que, ao contrário das militares, não dispunham dos mesmos recursos financeiros para seu sustento. E foram essas bandas civis, implantadas onde não havia representação de batalhões do exército, que proveram esses lugares dos conjuntos musicais para suas procissões e festas de toda natureza. Foi no seio desses grupos musicais que surgiram muitos “compositores” dedicados, por vezes, a um único gênero, a marcha fúnebre.

Algumas bandas nascidas na virada do século XIX para o XX desapareceram, passaram por transformações e foram renomeadas ou se dividiram para dar vida a outros grupos em virtude do falecimento de regentes ou de desavenças entre seus membros. Em Resende Costa, no “decênio de 1860 a 1870, foi criada a primeira banda de música local, que, em 1901, com a

⁴⁹⁹ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*, p. 150-151.

⁵⁰⁰ Um exemplo evidente desse processo é o do saxofone, inventado, no início da década de 1840, por Antoine-Joseph (Adolphe) Sax (1814-1894), fabricante de instrumentos belga. O instrumento foi apresentado ao compositor francês Louis Hector Berlioz (1803-1869) em 1841 e, em 1845, os militares franceses já fizeram a substituição dos instrumentos de orquestra que utilizavam em suas bandas pelos saxofones muito em virtude das sonoridades mais fortes e das possibilidades timbrísticas do instrumento, patenteado em 20/3/1846 pelo seu construtor. Foi o inventor também do *saxhorn* – saxorne, em português – a trompa utilizada na banda de música e sua respectiva família.

⁵⁰¹ A tuba da banda de música (sousafone – hélicon, cujo pavilhão é dirigido para cima) tem formato distinto daquela empregada na orquestra sinfônica. Ela fica apoiada no ombro do instrumentista, o que facilita a sua execução enquanto a banda caminha tocando. O instrumento foi inventado por John Philip Sousa (1854-1932), compositor que ganhou notoriedade internacional por suas composições para banda de música.

morte do professor, desapareceu”.⁵⁰² Em São João del-Rei, uma Banda Santa Cecília, fundada em 1934 por Joaquim Laurindo dos Reis – a primeira a usar uniforme na cidade – sobreviveu até 1960.⁵⁰³



Foto 12 – Banda Santa Cecília de Resende Costa e o maestro Joaquim Pinto Lara sentado segurando um saxofone, criada em 1860.⁵⁰⁴

Fonte: Arquivo da Casa de Cultura de Resende Costa/Foto Sylla – com dedicatória: “Ao Sr. Quinzinho ofereço recordando o seu tempo de regente da Banda de Música de Resende Costa”. Sylla Reis.

Outra banda, a “Corporação Oeste de Minas”, também de relativa importância em seu tempo, foi organizada pelos operários das oficinas da Ferrovia Oeste de Minas em 1905.⁵⁰⁵ Antes de ser extinta, a banda se somou a outras agremiações para tocar no enterro de Ribeiro Bastos, que faleceu em 8 de dezembro de 1912.

Em Coronel Xavier Chaves, vila de Prados até a década de 1960, existiu uma pequena orquestra que foi organizada e dirigida pelo músico Telésphoro de Mendonça, da cidade

⁵⁰² REZENDE, José Augusto de. *Livro de pállidas reminiscências da antiga Lage*, p. 44. Trata-se do maestro Francisco Rangel, também professor e presidente da Irmandade de São Vicente de Paulo. Há divergências de datas, pois o autor o apresenta como presidente eleito da Irmandade em 1905.

⁵⁰³ SOBRINHO, Antônio Gaio. *Bandas Musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria*. *Revista do IHG – Instituto Histórico de São João del-Rei*, São João del-Rei, v. 10, 2002, p. 12-23. (citação na p. 16). Segundo o historiador, a Theodoro de Faria somente conseguiu confeccionar seu uniforme com apoio da comunidade, em 1954, época em que foi elaborado estatuto, com incentivo do Pároco do Pilar, Monsenhor Almir de Resende Aquino.

⁵⁰⁴ Típica banda do interior de Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX. Em termos numéricos, ela pouco se diferencia das bandas criadas no Brasil a partir de 1808. Na foto, foram acrescentados, não sabemos se pelo próprio fotógrafo, a data 21/12, que parece ser de 1941.

⁵⁰⁵ SOBRINHO, Antônio Gaio. *Bandas Musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria*, p. 15.

vizinha de Ritópolis. Do grupo, não restou quase nada; do maestro que se transferiu para Belo Horizonte em virtude de uma doença de seu filho, somente a valsa *Suspiro da Alma* que os xavierenses apreciam muito.

As causas que contribuía para o aprimoramento ou mesmo o enfraquecimento de grupos musicais estavam condicionadas às rivalidades entre regentes e os conjuntos que dirigiam. Muitas vezes, aos vencidos em disputas, não restavam opções a não ser o encerramento dos trabalhos, da forma como aconteceu em Prados, onde houve duas bandas, sendo a segunda constituída sob a liderança de Afonso Reginaldo da Silva, músico que figurou na lista da Lira em 1895. “Dizem que havia certa rivalidade entre elas”,⁵⁰⁶ que durou pouco tempo, não tendo a banda dissidente sobrevivido, caindo em completo esquecimento.

A Banda Theodoro de Faria de São João del-Rei, conjunto importante do município, somente foi criada no princípio do século XX. Um desentendimento entre componentes motivou uma cisão na Banda de Música do Ribeiro Bastos, e entre eles estava Augusto Theodoro de Faria, que, liderando os dissidentes, fundou uma nova banda. Tudo aconteceu em 1902, quando assumiu o segundo regente do grupo, “o músico José Francisco Borges, vulgarmente conhecido como *Zé Ximba*. Em 1917, então com nome do seu fundador, a direção da banda ficou definitivamente para o músico Teófilo Inácio Rodrigues, que dela cuidou até 1973, quando faleceu”.⁵⁰⁷

Provida de bons músicos e solicitada para abrilhantar as festas são-joanenses, a banda ganhou fama e prestígio na região, tornando-se portadora de precioso arquivo musical que veio se avolumando desde meados do século XIX, herdado da antiga banda que tinha a Orquestra Ribeiro Bastos.⁵⁰⁸ Durante longo tempo, seus ensaios e aulas aconteceram na residência do maestro, pois somente em 1967 deu-se a construção da sede própria, localizada na Rua Santo Antônio, nº 289, mesma via que abriga as sedes das antigas Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos. Assim, a história dessas bandas de música está repleta de exemplos de descontinuidades que afetaram, sobremaneira, a composição do repertório desses conjuntos.

⁵⁰⁶ VALE, Dario Cardoso. *Memória histórica de Prados*. Belo Horizonte, 1985, p. 211. (Edição do autor).

⁵⁰⁷ SOBRINHO, Antônio Gaio. *Bandas Musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria*, p. 12-23.

⁵⁰⁸ O professor José Maria Neves dá como certo o início dos trabalhos da banda em 1755. Porém, somente em 1840, sob a direção de Ribeiro Bastos, a banda conseguiu notoriedade e expressão. Cf. NEVES, José Maria. *Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*, p. 152. Por sua vez, a Lira Sanjoanense teve sua própria banda de música, extinta em 1935, conforme relato do maestro Aluizio José Viegas.

Supomos que a perda de boa parte do repertório de que dispunham acompanhou o encerramento de grupos musicais

Ao analisarmos o mapa da microrregião de São João del-Rei e observarmos os repertórios das bandas de música, notamos que aqueles municípios que têm suas sedes mais distantes de São João, Tiradentes, Prados e Dores de Campos constituíram um conjunto de partituras formado por menos músicas e, também, diferentes daquelas mais comuns às outras cidades. A distância maior dificultou as trocas de material e a assistência de músicos entre uma localidade e outra. Por isso, Santana de Garambéu, Piedade do Rio Grande e São Tiago têm, juntas, uma quantidade de marchas fúnebres inferior ao de outras cidades e bastante diferente na sua composição.⁵⁰⁹

3.6 Compositores da microrregião de São João del-Rei

*Sepulcro é a marcha mais difícil que nós temos, as partes estão incompletas e, por isso, foi afastada do repertório, pois somente dois músicos estavam dando conta de tocá-la. Eu sei, assim me contou meu pai, que meu avô foi visitar um antigo regente da banda que estava muito doente. Ele, no mesmo dia, antes de morrer – no leito de morte – solfejou a marcha, cantou para meu avô que a transcreveu. Como era uma música que estava somente na memória do moribundo, este não quis morrer e deixar sem que a mesma caísse no esquecimento.*⁵¹⁰

Atualmente, podemos escutar uma marcha fúnebre acompanhando uma procissão, apreciá-la ouvindo alguma gravação, presenciando um ensaio de grupo musical ou, o que nos interessa, de forma particular, as partituras, informações sobre os compositores, os grupos musicais e a maneira como a música se situa nessa teia de articulações sociais, e como podemos acessá-la por meio dos diversos “materiais da memória [que] podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador”.⁵¹¹ E os materiais que nos fornecem informações são fotografias, partituras musicais, depoimentos, notícias de jornais, literatura, gravações e registro de eventos.

⁵⁰⁹ O total de marchas fúnebres que tem as bandas das três cidades é de 23 marchas, mesma quantidade que tem, sozinha, a Lira Lagoense. Cf. a tabela completa nos anexos.

⁵¹⁰ Aílton Deiviston da Fonseca Almeida, regente da Corporação Musical Lira Santanense, de Santana do Garambéu, em depoimento a mim concedido no dia 23 de abril de 2013.

⁵¹¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*, p. 510.

Faltou-nos uma cultura arquivística como aquela nascida em países europeus nos séculos XVIII e XIX. Na França, “um decreto de 7 de setembro de 1790 criou os primeiros arquivos nacionais franceses, e um outro, de 25 de julho de 1794, ordenou a publicidade dos mesmos”.⁵¹² Volume considerável dos nossos papéis de música foram destruídos e com eles parte da memória musical. A angústia do pesquisador em música reside, por vezes, na inexistência de fontes primárias, os manuscritos originais que poderiam identificar o momento, o lugar e o autor da composição. Por isso, dá-se importância ao arquivo, que “designa ao mesmo tempo ‘começo’ e ‘comando’, isto é, coordena tanto o princípio da natureza e da história, o começo das coisas”.⁵¹³ Mesmo nos poucos e organizados arquivos musicais, colocar-se à procura dos documentos originais é, sem dúvida, uma das mais árduas tarefas do pesquisador musical.⁵¹⁴ Sua indisponibilidade só aumenta as dificuldades impostas à pesquisa, que tem de se valer das cópias ou dos depoimentos, da memória passada de geração em geração ou por aqueles que, de alguma maneira, presenciaram feitos desses artistas.

Porém, se não temos documentos musicais originais, valemo-nos de outras informações, que são os trabalhos dos copistas; dos bens patrimoniais das instituições, que são a sua própria história. Elas estão à nossa disposição nas residências dos maestros ou em suas sedes – locais de ensaios e aulas – repletas de fotografias, avisos, recortes de jornal, programas de festas, uniformes, instrumentos musicais, tudo lembranças do passado que nos dão pistas de como organizaram o repertório de que fazem uso regularmente.

Nas sedes das orquestras, quantidade relevante de música de igreja ficou de alguma maneira preservada, garantindo certo sucesso aos que se dedicam à pesquisa em música destinada à liturgia ou outros ofícios. “A produção musicológica brasileira sobre o período colonial, particularmente no que se refere à música destinada ao uso religioso, já se apresenta rica e variada, trazendo informação significativa no plano quantitativo e qualitativo”.⁵¹⁵ Entretanto,

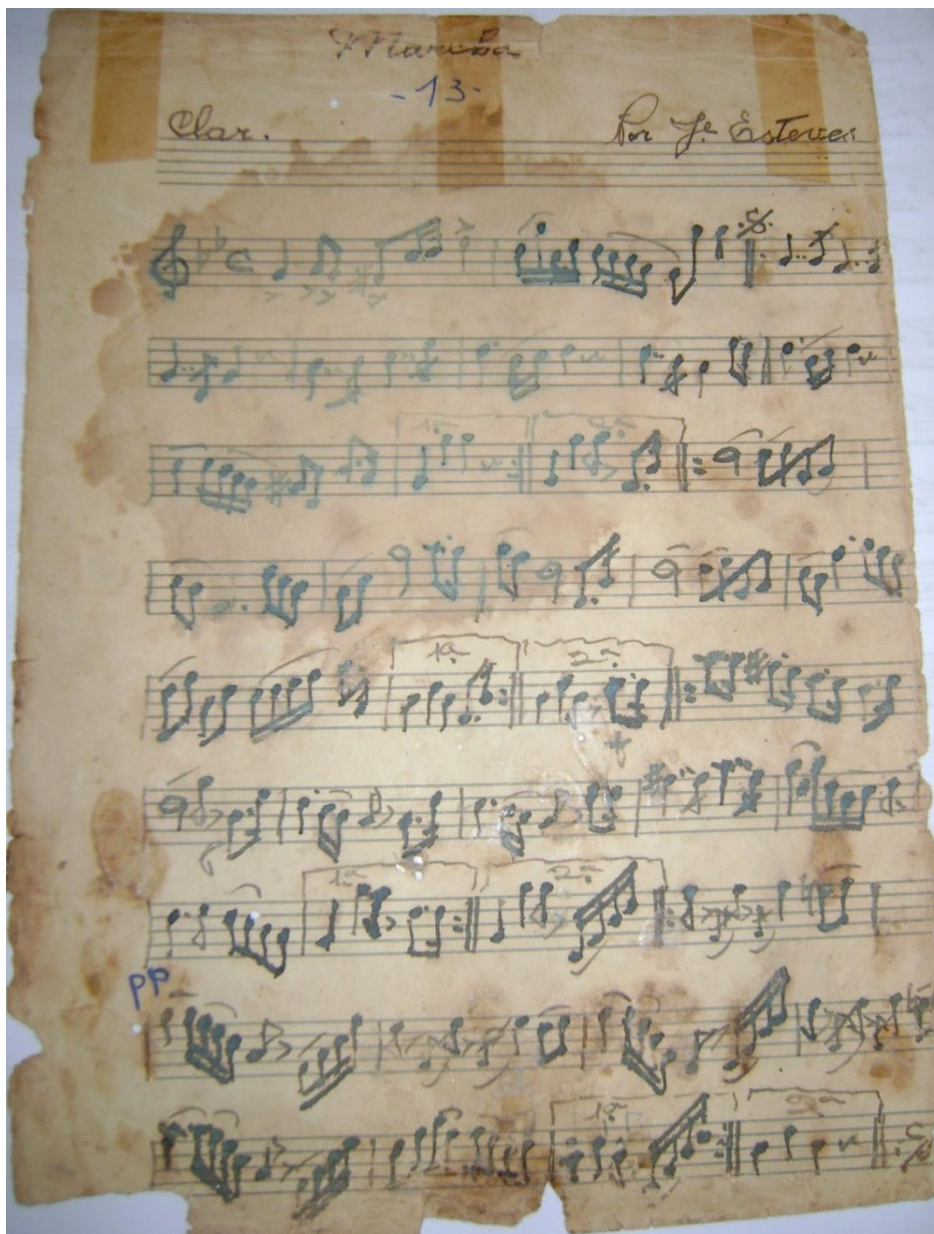
⁵¹² Outros países, Itália, Polônia, Rússia e Inglaterra, p. ex., criaram seus depósitos centrais de arquivo. LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*, p. 444.

⁵¹³ DERRIDA, Jacques *apud* O que é um arquivo. In: SILVA, Marisa Ribeiro. *História, memória e poder*, p. 15. Arquivo em grego: *arkhê*. Para Jacques Derrida, o sentido de arquivo vem de *arkeion*, isto é, a casa, o endereço, domicílio dos magistrados superiores.

⁵¹⁴ Em Minas Gerais, alguns arquivos se revestem de grande valor, pois conseguem manter preservados muitos documentos musicais de séculos passados. Destacam-se os das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João, o da Lira Ceciliana de Prados, o do Museu da Música de Mariana e o do Centro de Pesquisas da Escola de Música da UEMG.

⁵¹⁵ NEVES, José Maria. *Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira*. Manuscrito, 2000, p. 1.

o mesmo não se aplica à música instrumental, especialmente a das bandas de música, que, apesar de existirem em bom número, poucos são os estudos sobre elas.



Partitura 2 – Marcha Fúnebre de José Esteves (José Estevão Marques da Costa).

Fonte: Arquivo da Lira Ceciliana de Prados.⁵¹⁶

⁵¹⁶ Este é um dos documentos mais antigos de uma marcha fúnebre de autor mineiro. A cópia da parte de clarineta em Sib é do autor que lhe deu o título simples de “marcha”. Por isso, ela é conhecida por José Esteves. Ela tem uma pequena introdução, situação pouco usual para o gênero, pois os compositores, em sua maioria, preferiam ir direto à frase inicial, sem os compassos iniciais que servem para preparar o ouvinte para a audição da obra. Se considerarmos que José Esteves fundou a Lira Ceciliana em 1858, quando tinha quinze anos de idade, é provável que a marcha tenha sido composta entre as décadas de 1860 e 1880. O compositor faleceu em 1889.

Os arquivos dessas euterpes permaneceram, em muitos casos, sob a guarda dos seus mestres ou dos próprios instrumentistas. Mal guardadas, perderam-se, foram consumidas pelas traças e pela força do tempo, ficando por vezes impossível reuni-las ou mesmo chegar às primeiras páginas escritas de música. Outros “foram destruídos como papel imprestável, quando a música escrita não tinha mais função e muitas obras foram vendidas para fogueteiros para fins nada musicais”.⁵¹⁷ Regis Duprat, que trabalhou diretamente com Curt Lange e foi o criador do Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, revelou que, “em suas viagens de investigação, não raro Curt Lange encontrava papéis de música amontoados, desprezados pelos herdeiros ou instituições, e até mesmo em vias de serem queimados ou despejados no lixo”, não lhe restando outra “solução emergencial a não ser comprar esses papéis com recursos próprios de modo a evitar a destruição de acervos que ele sabia serem preciosos para a história da música no Brasil”.⁵¹⁸

Houve casos de o repertório ter sido destruído por familiares ou pelo próprio autor. Em Lagoa Dourada, é de conhecimento o fato de a esposa do maestro João Mariafra ter se incumbido de atear fogo nas partituras que o saudoso compositor criara ao longo da sua vida. Tudo começou na própria banda quando a sua diretoria, formada pelos irmãos do maestro, fizeram-no responsável pela perda de alguns instrumentos musicais. Foi em 1983, quando ante a tristeza do esposo, que precisou comparecer à delegacia, que dona Hermínia pegou as duas malas que continham os manuscritos das músicas compostas pelo Mariafra, as levou para o quintal e ateou fogo em tudo.

*Era um sábado de manhã. Meu pai religiosamente ia visitar meus avós, todo sábado pela manhã. Foi quando chegou e deparou com o fogo destruindo tudo que meu avô havia composto. Ele foi e gritou: mamãe, o que a senhora está fazendo? Então ele correu e tentou salvar o que pôde. Sobrou uns 20% de tudo que meu avô criou. De muitas músicas ficou somente o título. Havia mais marchas fúnebres que foram completamente destruídas. Outras nós conseguimos recuperar e estamos tocando até hoje. Depois de tudo, os irmãos, arrependidos, pegaram a banda e foram até a casa de meu avô pedir desculpas. Tocaram três músicas, mas de nada adiantou. Meu avô nunca mais voltou à banda e grande parte do que compôs, principalmente missas, motetos, música de igreja, está perdida.*⁵¹⁹

⁵¹⁷ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*, p. 11.

⁵¹⁸ DUPRAT, Regis. O legado de Curt Lange (1903-1997). Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Música*: UFRJ p. 264.

⁵¹⁹ Wellington Bernardes, neto de João Mariafra e atual regente da Lira Lagoense, em depoimento a mim concedido em sua casa no dia 21/4/2013.

Por sorte, partituras das marchas fúnebres de autoria do Sr. João Bernardes foram salvas do incêndio, pois estavam com os instrumentistas da banda, ou guardadas na sua sede, ou espalhadas nas cidades vizinhas de Tiradentes e Resende Costa, lugares onde suas músicas foram bem aceitas e se mantêm no repertório das bandas locais.

Em Prados, quem cuidou de dar fim ao manuscrito de sua única marcha fúnebre foi João Américo. As partes da marcha que leva o nome do compositor foram destruídas pelo mesmo. Adhemar de Campos Neto disse do homem temperamental que foi João Américo. Certo dia:

*Desgostoso que estava com os resultados conseguidos com sua música, não hesitou em dar fim à mesma. Meu pai, [Adhemar de Campos Filho] passado algum tempo, e de memória, reescreveu a marcha, tal como era e a Lira, sob o consentimento de João Américo, voltou a tocá-la.*⁵²⁰

Outros fatos se fazem merecedores de consideração: existiu o desinteresse pela perpetuação da obra, na maioria das vezes escritas em partes isoladas, raramente em partitura, para uso imediato nas procissões e enterros. “Inexistia apego ao passado ou ideia de imortalidade da obra ou de autor. Apenas composta, a obra atendia a seu objetivo funcional sendo consumida e, eventualmente, colocada nos guardados da corporação”.⁵²¹

No entanto, o que nos restou do repertório usado pelos maestros dessas bandas de música é fonte de informações preciosas. Deles, podemos apurar detalhes de real valor, pistas capazes de nos informar sobre o tratamento dado às práticas musicais em Minas Gerais, onde “atuava, de forma decisiva, uma específica forma de organização musical, que entrecruzava o erudito e o popular”.⁵²² São as partes musicais amontoadas em armários ou em pastas dos instrumentistas que denunciam o quanto obras de compositores de épocas, países, gêneros, estilos e correntes estéticas diferentes foram reunidas para impor mais embelezamento às cerimônias.

O volume que permaneceu é uma mostra bastante clara de como essas euterpes se fizeram ponto privilegiado para o estudo da música no Brasil. Portanto, é recomendável que nos debrucemos sobre as músicas das bandas, que não estão “devidamente classificadas ou

⁵²⁰ Adhemar de Campos Neto, em depoimento a mim concedido na sede da Lira Ceciliana de Prados em 13/4/2013.

⁵²¹ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del Rei*, p. 16.

⁵²² BUSCACCIO, César. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. 2009. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p. 157.

descritas adequadamente”,⁵²³ mas que guardam informações valiosas sobre o passado musical brasileiro.

As informações extramusicais obtidas das partituras são poucas. Normalmente, os músicos deixam registradas algumas impressões sobre o evento, as condições climáticas ou os compridos sermões dos padres, que não são de interesse musical, mas de comportamentos, de atitudes por eles adotadas, reveladoras do seu humor ante os acontecimentos dos quais participavam. Papel velho e fragilizado pelo tempo e uso, escrito quase apagado, manchas de cera, rabiscos, recortes ou pedaços corroídos por traças, dobras, emendadas por *goma arábica*, grude ou cera são um retrato do material de que se utilizavam os músicos em sua prática. Não faltam também datas da cópia, locais e quantas vezes foram tocadas as músicas. Não raro, os papéis ou cadernos de partituras nos apresentam nomes de pessoas, instrumentistas que se utilizaram do mesmo material, sendo comuns as anotações de datas da cópia, bem como de procissões em que atuaram, reclames acerca das condições climáticas, das longas e numerosas procissões e cansativos sermões. “Quantas pesquisas não podem ser feitas sem o auxílio de repertórios e sem algum conhecimento dos próprios fundos musicais?”,⁵²⁴ pergunta-se.



Foto 13 – Arquivo da Corporação Musical São Sebastião de Dores de Campos/MG, fundada em 1942.

Foto: Edésio de Lara Melo.

⁵²³ TONI, Flávia Camargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. *Revista de História* 157, São Paulo: USP, 2º semestre 2007, p. 101-128.

⁵²⁴ TONI, Flávia Camargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais, p. 103, citando Simone WALLON e seu livro *La documentation musicologique* publicado em Paris pela Beauchesne em 1984.

Um problema enfrentado pelos interessados em pesquisar repertório das bandas de música é o da memória. Invariavelmente, uma dificuldade que se perpetua, pois, desde a criação desses conjuntos, seus dirigentes não se preocuparam em organizar seus arquivos, ora deixando as partes musicais e documentos (estatutos, fotos, notícias, cartas, certificados, o material produzido acerca dos grupos musicais e suas atividades, instrumentos antigos em desuso), ora acondicionando-os de maneira precária e em lugares diversos: casas de músicos, coro das igrejas, sedes das bandas – quando estas existiam –, nos porões de prédios públicos ou até em armários de igrejas. Por isso, partituras de antigos mestres desapareceram ou se espalharam. Fragmentos dessas coleções estão espalhados, distantes do lugar de origem, o que demanda um trabalho musicológico de grande envergadura e longevidade para sua análise e recuperação.

Dois momentos são pontuais para o movimento em torno das bandas de música no Brasil. Em 1831, foram criadas as bandas de música da Guarda Nacional, com reflexos em todo o país, e, em 1896, Anacleto de Medeiros fundou a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, para elevá-la a pontos mais altos da fama em seu tempo. Nesse intervalo de tempo (65 anos), ocorreram transformações e progressos com reflexos positivos para o aumento do número de conjuntos e o enriquecimento dos repertórios, que incorporaram gêneros variados, entre eles a marcha fúnebre. Os benefícios desse fomento da criação das bandas solicitadas para o acompanhamento de enterros e procissões puderam ser percebidos no interior de Minas Gerais quando, em tempo paralelo, maestros se dedicaram à organização dos grupos e à composição de música adequada às suas necessidades.

Da análise do material coletado para esta tese, tiramos a conclusão da necessidade de que cursos de arquivística e de conservação de papéis⁵²⁵ sejam oferecidos aos que se propõem a guardar e organizar partituras e documentos afins. Uma solução encontrada para ordenar a pesquisa foi a composição do catálogo temático destinado à identificação de autores, levantamento de dados estatísticos, cruzamento e comparação de repertórios, baseados em um *incipit musical* fundamentado nas partes de 1º trompete (piston). Foram, então, observadas as tonalidades, formas e números de compassos, instrumentos solistas, autoria, quando possível e, fundamentalmente, a incidência das músicas em mais de um arquivo. Construiu-se, assim, uma obra referencial (tabela/catálogo temático), segundo Régis Duprat, “instrumento básico de pesquisadores e todos quantos desejam ampliar o seu conhecimento da música encerrada

⁵²⁵ O que é um arquivo? Cf. SILVA, Marisa Ribeiro. *História, memória e poder*, 2006.

nos arquivos, ou dar uma contribuição na identificação ou comparação de acervos conhecidos ou que venham a ser descobertos”.⁵²⁶ Dessa feita, a pesquisa girou em torno do repertório de 334 marchas fúnebres que se estabeleceu ao longo dos tempos, desde a fundação das respectivas bandas de música, a maioria delas vivas e atuantes na microrregião de São João del-Rei.

Recompôr o repertório dos grupos, que apresenta falhas, demandou um trabalho de pesquisa por meio de cadernos antigos destinados a cada instrumentista, de anotações diversas, de gravações das marchas ou de buscas nos arquivos pessoais e dos próprios grupos, além dos depoimentos colhidos dos músicos mais antigos que porventura retiveram na memória o que viram e ouviram em sua época. São fragmentos da memória como os demonstrados por Vicente Oliveira, um antigo clarinetista da Banda Santa Cecília de Resende Costa, que, durante depoimento, tomou um violão para cantarolar uma composição do maestro Joaquim Pinto Lara, cuja parte musical está perdida ou nunca existiu.⁵²⁷

Os mais próximos do compositor sabiam da origem da música, até mesmo por reconhecer nela traços que o identificavam como seu autor. O senhor Vicente de Oliveira, filho de escravos, pedreiro e músico que sempre participou da Banda Santa Cecília de Resende Costa, disse que, quando surgia uma música nova para o grupo tocar, sabia distinguir aquelas de autoria do maestro. Como não tinha o hábito de se identificar, Vicente, ao notar que estavam ensaiando uma nova e que suspeitavam ser composição do maestro, brincava: *Eh, Sô Quinzinho, essa é da casa, não é?*

Ao que parece, “não havia entre os autores a preocupação ou a pretensão de que as mesmas permanecessem sendo utilizadas no futuro. Bastava-lhes a utilização das músicas no momento da criação que, com certeza, contava com a participação do próprio autor”.⁵²⁸ O maestro José Maria Neves esclarece essa situação ao dizer que

inexistia apego ao passado ou ideia de imortalidade de obra ou de autor. Apenas composta, a obra atendia a seu objetivo funcional, sendo consumida

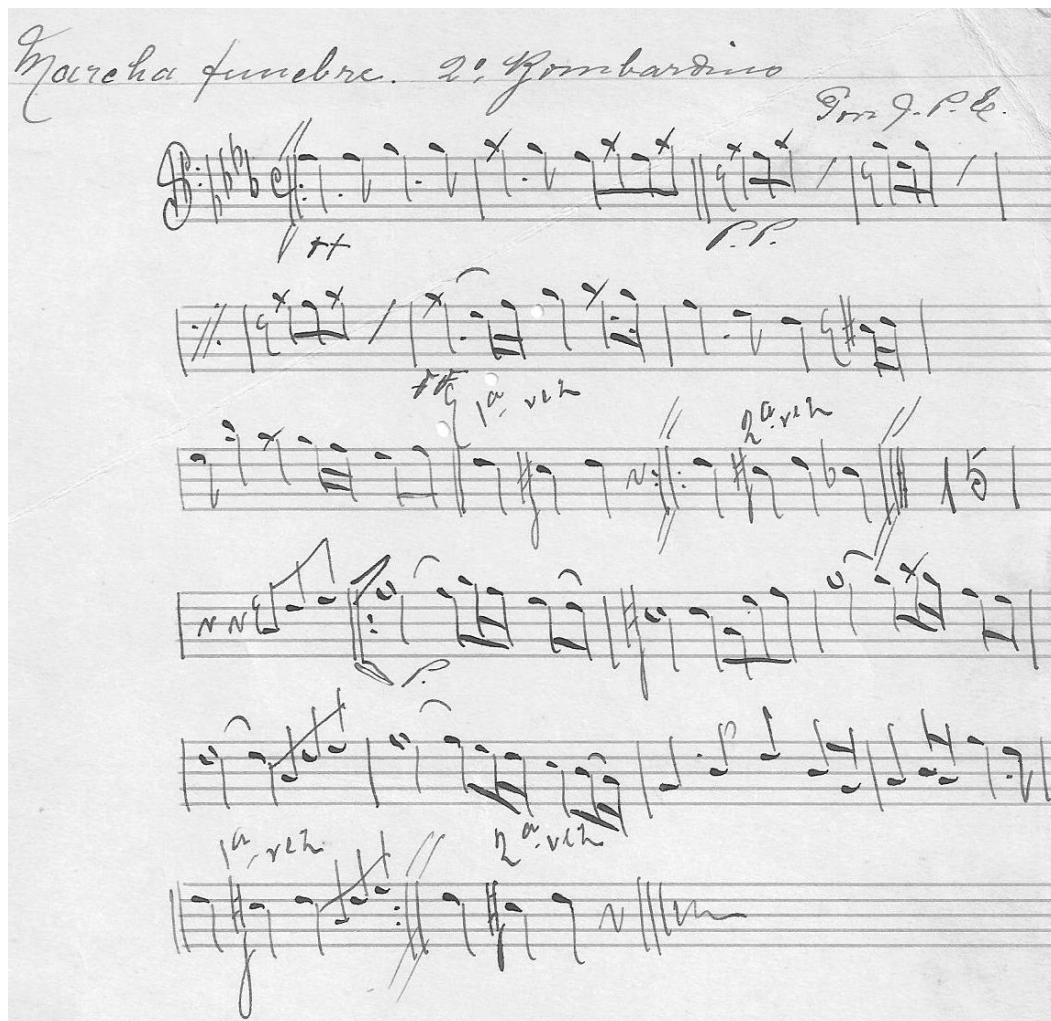
⁵²⁶ DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. In: *III Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 1987*. Ouro Preto: Imprensa Universitária, 1989a, p. 93-94.

⁵²⁷ Vicente Oliveira, aos 89 anos de idade, pouco tempo antes de falecer em depoimento a mim concedido em 2001.

⁵²⁸ MELO, Edésio de Lara. *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região dos Campos das Vertentes*, p. 37.

e, eventualmente, colocada nos guardados da corporação ou do encomendante, mais para atestar serviço prestado que para uso posterior.⁵²⁹

Corre um dito em Resende Costa, e que o mestre banda João Tomás Silvério gosta de contar, que enquanto o *Sô Quinzinho* preparava a banda para a *Semana Santa*, certa vez encontrou debaixo da porta de sua casa e envelopado, as partes da *marcha fúnebre n° 12*, deixado por um desconhecido, para ser tocada na *Semana Santa*.⁵³⁰



Partitura 3 – Parte do 2º bombardino (afinado em Dó) da Marcha Fúnebre n° 12, em Lá bemol maior, de Joaquim Pinto Lara.

Fonte: Arquivo particular de Edésio de Lara Melo.

Mas o maestro, não sabemos se por descuido, deixou em duas partes a sua assinatura como compositor da marcha que encanta os do local e das cidades vizinhas de Lagoa Dourada e

⁵²⁹ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*, p. 16.

⁵³⁰ João Tomás Silvério, regente da Banda de Música Santa Cecília de Resende Costa, em depoimento a mim prestado em 29/3/2013, Sexta-feira da Paixão.

Ritópolis, onde é também conhecida. Ao que parece, foi o próprio autor que “plantou” a falsa notícia, na tentativa de despistar aqueles interessados em reconhecer, no próprio, a autoria da obra. Em Lagoa Dourada quando perguntei ao regente da Lira sobre essa música, ele me disse: *esta marcha, nº 12, pra mim ela é autor desconhecido. Quando eu entrei pra banda [1945] já encontrei essa marcha. Até os músicos ficam me cobrando: Não deixa de tocar ela não, Antônio!*⁵³¹

O exemplo citado, de Joaquim Pinto Lara, conforme deixado pelo maestro, pode ser notado em poucas composições em que o autor deixou gravado o seu nome, mesmo sendo por meio das letras iniciais, que podiam ou não, ser antecedidas do “por”, que confirmava a autoria da obra. Em São João del-Rei, Carlos dos Passos Andrade, autor de algumas marchas fúnebres, fazia o mesmo, deixando abreviado na parte superior da partitura as iniciais do seu nome: “C A ou C P A”.

Notadamente, nas cidades da microrregião de São João, foi fato terem surgido compositores que se dispuseram a compor marchas fúnebres, e somente. O apelo da Semana Santa, ou mesmo a vontade de prestar homenagens póstumas a pessoas da família ou do seu círculo de amizade, cooperou para que esses mestres se colocassem nessa condição, sem nunca terem pretendido ser considerados como autores. Esse pode também ser um elemento a mais a acrescentar ao rol de justificativas para o fato de não se preocuparem em assinar como autores de obras.

Precisamos considerar, antes de encerrar esta seção, alguns aspectos importantes relativos à organização do repertório das marchas fúnebres das bandas de música. Muitas partituras chegaram a outros destinos pelas mãos de terceiros quando não foram oferecidas pelos maestros que se incumbiam de copiar suas partituras para fazê-las circular. Ofertar uma partitura era, numa época em que não era possível sua reprodução mecânica, a única forma de tê-la em outra praça. Isso, por si, ajuda a entender, em parte, por que manuscritos originais de determinados autores – não cópias – são encontrados em lugares diferentes daquele de origem do compositor. Além dos próprios músicos, outros personagens prestaram relevante serviço de difusão desse material: os padres, os festeiros ou os fogueteiros e instrumentistas.

⁵³¹ Antônio de Pádua Bernardes, em depoimento a mim concedido em sua residência na cidade de Lagoa Dourada em 30/9/2000.

O padre Sílvio Chaves de Mendonça (1913-1971), nascido em Resende Costa e pároco em Ritópolis por 18 anos, quando faleceu:

*Seu corpo veio para Resende Costa e seu caixão foi seguido pela Banda Santa Cecília da igreja do Rosário até o cemitério interpretando a marcha fúnebre de sua autoria. Naquela época, nós já tocávamos a marcha dele e quando ele morreu o Sr. Geraldo Chaves, maestro da banda, colocou para a gente tocar. E ele disse na época que a marcha era do seu irmão, o padre Sílvio.*⁵³²

Esse pode ser mais um caso típico de se atribuir a autoria de uma marcha fúnebre a uma pessoa que, de posse da partitura, simplesmente a ofereceu a outro conjunto. Maria de Jesus Chaves, irmã do padre, não acredita que ele a tenha composto. *Ele gostava muito desta marcha e a levou para Resende Costa.*⁵³³ Em Ritópolis, a banda da cidade não a tem no repertório. Portanto, permanece a dúvida acerca da autoria dessa marcha fúnebre muito apreciada nas cidades da região de São João.

Em Santana do Garambéu, temos algumas poucas marchas, que lá chegaram da vizinha Santa Rita do Ibitipoca. Elas, no entanto, foram levadas ao local por “Sebastião fogueteiro”, natural de Ritópolis, que circulava entre cidades prestando seus serviços aos festeiros. Segundo Aílton, seu bisavô, *Vitor Fernandes de Almeida, que foi maestro da banda de Santa Rita do Ibitipoca, recebia do fogueteiro as marchas que ele trazia de outra cidade que também tem a santa como padroeira.*⁵³⁴ Observamos que, na hora de colocar a música para a banda, maestros se referiam às músicas como aquelas trazidas por “fulano de tal”, tornando-os, assim, com o passar do tempo e aos ouvidos dos outros, os possíveis compositores dessas músicas.

3.7 Lacunas nos acervos de obras

A experiência que me foi proporcionada pela pesquisa de repertório das bandas é reveladora de alguns costumes. Ao solicitar dos maestros e presidentes das bandas permissão para ter acesso aos “arquivos” dos seus conjuntos, notei sentimentos de surpresa ou de desconfiança

⁵³² Depoimento do maestro João Tomás a mim concedido em sua residência no dia 20/4/2013. Padre Sílvio nasceu em 18/5/1913 e morreu em 15/5/1971. A música tem como título, simplesmente, *Marcha Fúnebre nº 1*. Em Resende Costa, é conhecida como a de nº 22.

⁵³³ Maria de Jesus Chaves, residente em Belo Horizonte, em depoimento a mim concedido em 26/4/2013. A peça chamada simplesmente de *Marcha Fúnebre nº 1* é a mesma que Tadeu Nicolau, da forma como veremos adiante, denominou *Sentimentos*, para diferenciá-la de outras tantas que são assim chamadas pelo gênero e número de série na Banda Ramalho de Tiradentes, da qual é o maestro há mais de 30 anos.

⁵³⁴ Aílton Deiviston da Fonseca Almeida, regente da Corporação Musical Lira Santanense (1917), em depoimento a mim concedido durante o trabalho de pesquisa.

sobre os reais objetivos da pesquisa. Afinal, não é comum aparecerem estudiosos interessados em pesquisar seus acervos; muito menos sobre a marcha fúnebre, tema que ainda não mereceu estudo mais detalhado, muito em virtude da pouca atenção que se tem dado à banda de música e seus repertórios.

Os regentes, de alguma forma, se surpreendem, pois são pouco procurados para prestar informações sobre suas ações, seus arquivos e, muito menos, sobre a execução de música fúnebre. Uma pesquisa específica abordando a marcha fúnebre ainda não tinha acontecido. Nos poucos estudos existentes sobre banda de música e seus repertórios, normalmente, quando citadas, as marchas fúnebres aparecem em meio ao corpo total das coleções de músicas dos conjuntos; nunca em separado.

O interesse pelo gênero colocou os maestros desses grupos em destaque, em virtude de que muitos se dedicaram à arte de compor, além das suas obrigações como regente e professor de música. Se observarmos que alguns maestros são descendentes de antigos mestres dos mesmos conjuntos, o nosso contato com os maestros da atualidade nos liga de alguma forma a um passado distante do qual permaneceram resíduos, poucas informações sobre as pessoas e suas ações de outrora. Podemos dizer que o passado se faz presente nas figuras e ações dos descendentes, incumbidos que ficaram de dar continuidade àquilo que realizaram seus ancestrais.

As marchas, normalmente, são organizadas em cadernos de música por título ou número de obra, algo parecido com os *Opus* dos compositores eruditos. No caso destes, a identificação da obra costuma acontecer utilizando-se o nome da peça, bem como de um número que nos permite localizá-la em determinado tempo de criação do compositor. Quando nos referimos à *Marche Funèbre* do compositor baiano Silvio Deolindo Fróes, além do título da música, observamos uma informação secundária, o *Opus 7*, que a situa dentro do conjunto da sua obra.

Nas composições de músicas fúnebres para banda, por sua vez, isso não ocorre. Elas revelam um traço característico dos compositores pouco interessados em informar o conjunto da sua obra e de se colocarem como autores. Quando não apresenta um título, que pode ter sido perdido com o tempo, sua identificação se dá com um número que a situa dentro da relação de marchas que a banda tem. Portanto, em uma seleção de peças, é comum encontrarmos Marcha Fúnebre nº 1, 2, 3, e assim por diante, revelando o somatório, em ordem crescente e

sequencial, delatando como foi sendo organizado o repertório, por vezes, sem qualquer referência ao autor, data e local de composição. A numeração se deu não em função do conjunto de músicas de autor, mas de uma organização interna de cada conjunto. Assim sendo, uma marcha fúnebre nº 1 em uma banda recebe outro número em outra banda, quando não um título.

Não deve o pesquisador se iludir com os nomes próprios – ou apelidos – que surgem no cabeçalho das partes ou partituras; podem ser de pessoas homenageadas, copistas, nem sempre o do autor. Se considerarmos que muitos grupos foram criados em função das festas religiosas, é possível especular que a data colocada em uma parte musical original (marcha fúnebre nº1) pode revelar o ano de fundação do conjunto musical, bem como quando este participou pela primeira vez de uma Semana Santa. Por outro lado, não podemos desprezar a extensão dessa possibilidade para os enterros, uma vez que várias músicas tiveram sua primeira audição durante o sepultamento de alguém, para quem foi realizada a composição musical.

Em alguns casos, há inclusive uma interrupção nessa ordem natural, que indica ter sido música perdida, abandonada, esquecida pelo conjunto. Os antigos cadernos de música se revestem de real valor por conterem informações que podem ajudar o pesquisador interessado em levantar e informar datas, autores e locais de composição das músicas. Por isso, cadernos de música de épocas diferentes tendem a ter conteúdos diferentes, quando são observados acréscimos, ou substituições, ou exclusões de música do repertório dos conjuntos. Um caderno recente nem sempre revela aquilo que a banda tocou em épocas passadas. Deve, pois, o pesquisador não se deixar levar somente por essa informação que pode ter passado por alterações ao longo do tempo

Reconhecer a caligrafia de alguém é uma das competências a serem adquiridas pelos pesquisadores, a fim de que possam ser identificados os autores dos manuscritos: um músico copista ou o próprio compositor. Os musicólogos sabem que “a identificação da caligrafia e da assinatura pode ser feita confrontando-se o documento musical com outros tipos de documentos onde o compositor escreveu ou assinou de próprio punho”.⁵³⁵ Em se tratando de compositores, também regentes ou instrumentistas de banda, essa possibilidade é diminuta, pois deles não nos restaram tantos trabalhos. É bastante óbvio que as primeiras cópias eram as

⁵³⁵ BIASON, Mary Ângela. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 18, p. 17-27, jul./dez. 2008. (a citação encontra-se na página 18)

do autor, que, além da criação da música, cuidava também de produzir as partes musicais para uso nos grupos dos quais geralmente participava. Os copistas entravam em ação noutro momento quando havia a necessidade de produção de mais cópias, função que era repassada pelo compositor aos seus auxiliares mais próximos, livrando-se dessa tarefa para se dedicar à criação de novos trabalhos, cuidar de assuntos administrativos, dar aulas, dirigir ensaios.

Portanto, não basta a identificação da caligrafia para conferir a autoria da obra. Como nos alerta a pesquisadora Mary BIASON, “temos que advertir que a simples presença de uma assinatura não define autoria da obra; é necessário abstrair o impulso inicial de atribuição identificando os rastros sonoros do compositor para então corroborar ou não a autoria da obra”.⁵³⁶ Em épocas passadas, quando a reprodução de manuscrito fazia-se somente com a realização de outro manuscrito, muitos compositores puseram-se a copiar músicas de outros autores, interessados tanto nas suas técnicas de composição quanto em incorporá-las nos grupos dos quais participava, às vezes, como regente.

É sabido que Johan Sebastian Bach, o vultoso compositor do barroco alemão, tinha por costume fazer cópias de músicas de outros compositores para uso nos grupos que dirigia. Em Minas Gerais, aconteceu o mesmo. Os maestros tiveram de preparar as partes cavadas de música para seus instrumentistas, só que se aproveitando para fazer adaptações que pudessem ser facilmente assimiladas pelos mesmos. Basta uma rápida observação sobre cópias de músicas que contêm diferenças bastante acentuadas entre uma parte musical e outra. Elas se manifestam no título das músicas, em pequenas alterações no ritmo, na linha melódica, na harmonia e na instrumentação, lembrando que se faziam adaptações de forma a adequá-las aos seus próprios conjuntos. Retornaremos ao assunto logo a seguir.

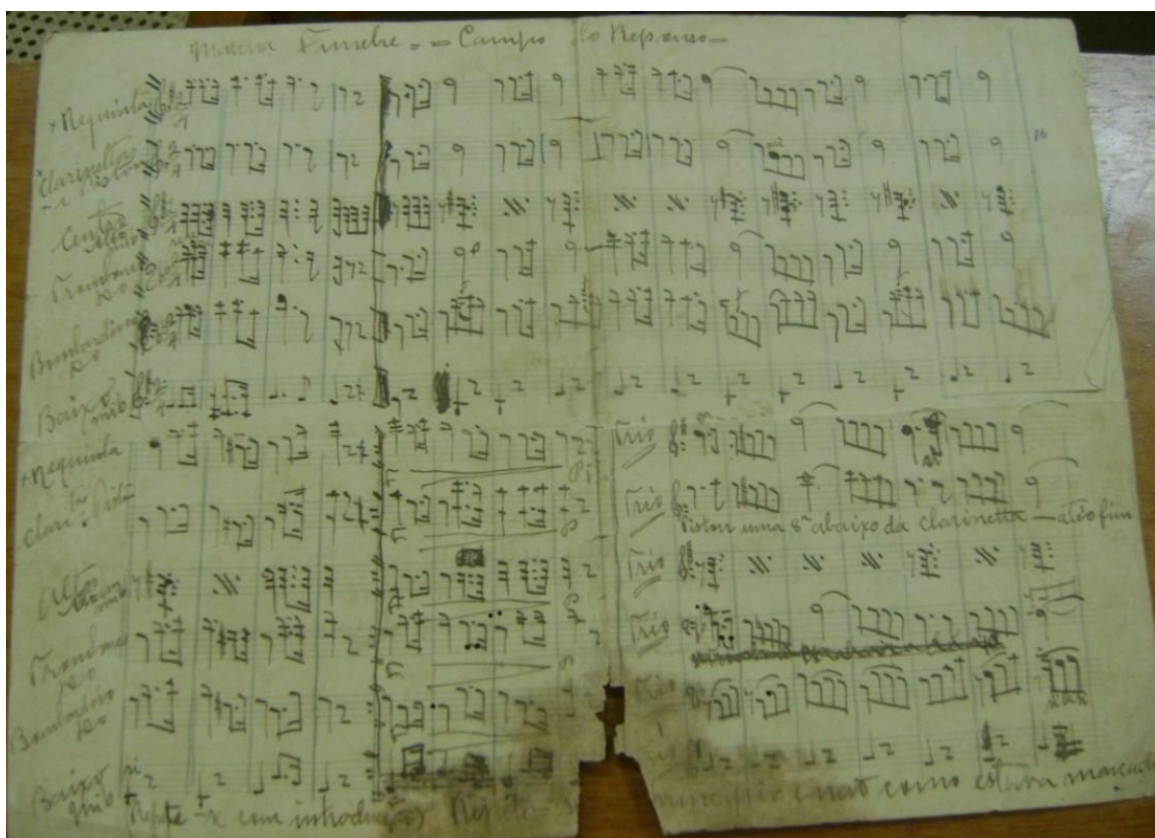
3.8 As marchas estrangeiras no repertório dos mineiros

Em Sabará, encontrei a partitura manuscrita da marcha *Les champs du repas (sic)* copiada em 1883.⁵³⁷ É certamente uma das preferidas dos mineiros, pois está presente em muitos acervos de marchas de suas bandas de música. Das 18 bandas visitadas para a nossa pesquisa, constatamos que oito delas têm a marcha no repertório. Não se sabe ao certo a data da sua composição, nem ao menos quando e como chegou a Minas Gerais. Há indícios de que tenha

⁵³⁶ BIASON, Mary Ângela. Os músicos e seus manuscritos, p. 18.

⁵³⁷ O título correto é *Le champs du repos*.

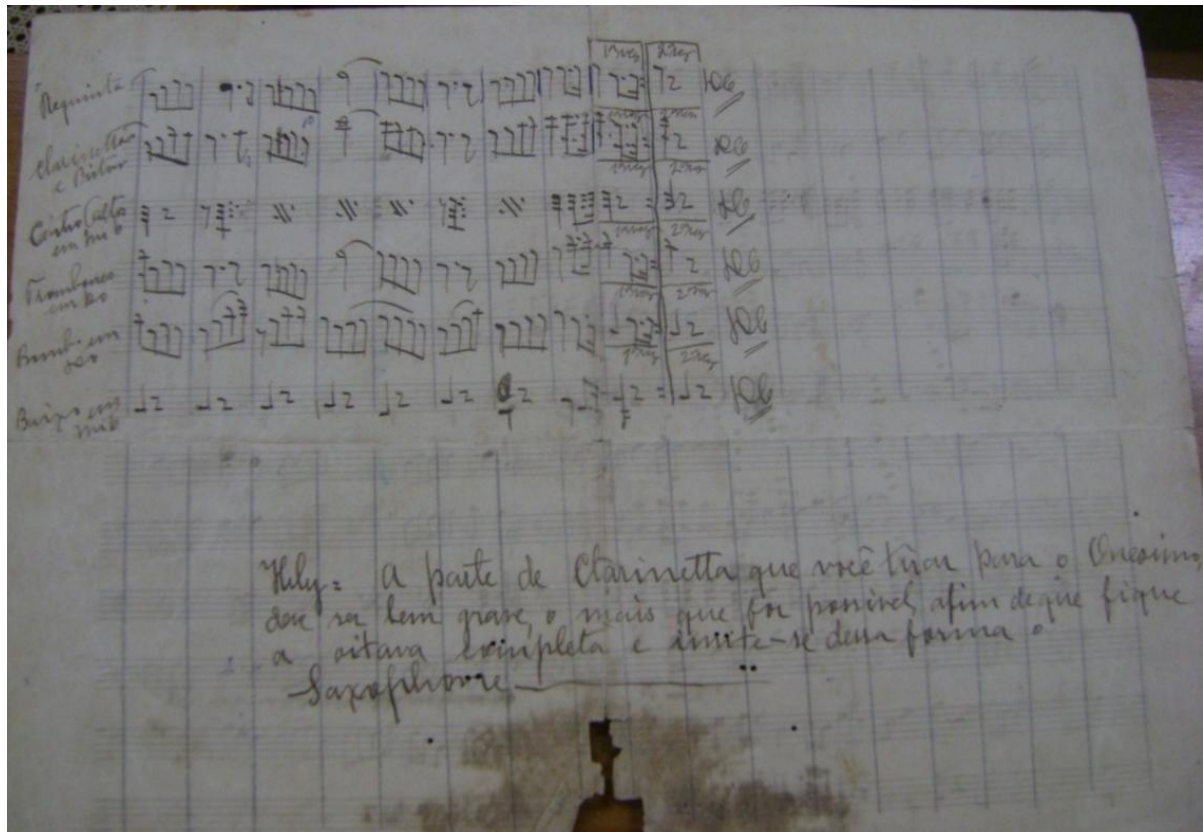
sido trazida por europeus que vieram trabalhar na empresa Belgo-Mineira, instalada em Sabará desde o começo do século XIX, conforme disse Carlos Roberto Umbelino, músico da Lira Ceciliana de Sabará.⁵³⁸ Denuncia sua origem francesa a cópia ainda disponível no arquivo da Lira: algumas partes isoladas como a do 2º trompete, onde se lê seu título original, e o nome do autor, Michel Bléger. Teria a partitura chegado primeiro a Sabará? Não se sabe. Ocorreu, no entanto, a sua circulação, pois foi selecionada e adicionada ao repertório de bandas de outras cidades mineiras, principalmente as da microrregião de São João.



Partitura 4 – Marcha “Campo do Repouso” partiturizada e pertencente à Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (1ª página).

⁵³⁸ Informação que me foi passada por Carlos Ribeiro Umbelino, trompetista e professor da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG) em sua sede no dia 2/4/2012, Segunda-feira, momentos antes da Procissão de Depósito do Senhor dos Passos. Naquele dia, na sede da Lira, o professor dava aulas ao seu sobrinho trompetista e a outros alunos, auxiliando-os no estudo da Marcha Fúnebre N° 15 de autoria do Sr. José Umbelino, seu avô e bisavô do jovem trompetista, para tocá-la na procissão daquele dia. Segundo o professor, que também toca tuba na banda, “é bem provável que algumas partituras de música fúnebre tenham chegado a Sabará por meio dos empregados da empresa Belgo-Mineira”.

A peça foi composta na tonalidade de Sol menor para banda reduzida.⁵³⁹ No trio, segunda metade da peça, o copista anotou: *piston uma oitava abaixo até o fim*. As instruções incluídas nas partituras demonstram como os maestros objetivavam adaptar as partituras à realidade dos seus conjuntos. Nelas, faziam adaptações e alterações na escrita muito em função das limitações dos músicos ou mesmo da busca de novas sonoridades. A música composta circulava e perdia parte da sua escrita original.



Partitura 5 – Marcha Campo do Repouso partiturizada e pertencente à Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (2ª página).

⁵³⁹ Requinta em Mib, clarinetas e pistons em Sib (colocados na mesma pauta, isto é, tocando em uníssono), Contraltos (trompas em Mib, trombones em Dó, Bombardino em Dó e Baixo em Mib).



Partitura 6 – Cópia da parte cavada do trompette da marcha fúnebre Campo do Repouso onde se lê: *Les champs du repas, marche funèbre*. Por Michel Bléger – Datada de 7 de março de 83 (1883).⁵⁴⁰
 Fonte: Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará/MG

Mas foi em São João del-Rei, esquecida no arquivo da Banda de Música Santa Cecília, que encontramos as partes do material importado da França. Essa marcha a Santa Cecília não tem sido tocada, mas as partes que restaram demonstram seu uso em época passada e por outro grupo do qual o atual conjunto herdou parte do material.

⁵⁴⁰ O nome do compositor Michel Bléger somente foi deixado nessa parte cavada do trombone. Na grade (parte utilizada pelo maestro), o seu nome foi omitido. Esses descuidos são um dos responsáveis para que seus nomes caíam no esquecimento. Em uma pesquisa na internet, foi possível notar a existência de um professor de Trombone no Conservatório de Paris no século XIX, possivelmente o compositor dessa marcha. Ainda nada sabemos sobre as datas de nascimento-morte. Num catálogo de obras da *Orchestre d'Harmonie de La ville de Foix*, ele aparece como autor de *Le Champ Du Repôs* [com o] em vez de repas como anotado na partitura da Banda Santa Cecília de Sabará. Cf. <<http://harmoniedefoix.fr>>. Acesso em: 24 fev. 2013. Outra marcha fúnebre de sua autoria é *L'hiver*, música que não sabemos se chegou ao Brasil.

LE CHAMPS DU REPOS
MARCHE FUNÈBRE.

Par Michel BLÉGER.
Op: 146.

1^{re} CLARINETTE Sib.

Mouv: de Marche funèbre. dolce.

Paris, V: MARGUERITAT, Ed. Boul: Bonne - Nouvelle 21.

Partitura 7 – Parte de 1ª clarineta em Sib de *Le Champs du Repos* de Michel Bléger.

Fonte: Arquivo da Banda Santa Cecília de São João del-Rei. As partes musicais impressas em papel cartão e medindo 17 cm x 13 em que os instrumentistas podiam guardar com facilidade e anexar no corpo do instrumento para a leitura.⁵⁴¹

Outra marcha citada pelo maestro Antônio de Pádua (filho de João Mariafra) como francesa é *Jê dernier* (?) que a Lira Lagoense possui e toca regularmente.⁵⁴² Os sinais da presença da marcha fúnebre francesa são bastante evidentes apesar de os maestros demonstrarem pouco ou nenhum conhecimento desse fato. As Liras de Prados e Lagoa Dourada e a Banda Ramalho de Tiradentes tocam *Uma Derradeira Homenagem* – tradução de *Um Dernier Hommage* –, cujas partituras foram copiadas de material impresso na França.

Adhemar de Campos Neto (Adhemarzinho, como é conhecido em Prados) reconhece a origem francesa de duas marchas: *uma chama Derradeira Homenagem*,⁵⁴³ *outra, Um Eterno Adeus*,

⁵⁴¹ No verso dessa partitura, veio impresso *La Couronne d'Immortelles/Marche Funèbre* Op. 501, de outro francês, Blancheteau, música que nenhuma banda da microrregião toca. A música foi editada em Paris por Margueritat, Ed. Boulev. Bonne-Nouvelle, 21.

⁵⁴² Esta é uma marcha exclusiva da Lira Lagoense. Não foi encontrada em outro arquivo das bandas da região e nem é reconhecida como sendo de João Mariafra.

⁵⁴³ *Uma Derradeira Homenagem*, ou *Um Dernier Hommage*, música composta por E. Marie, compositor francês do século XIX. Ainda não sabemos detalhes sobre seu nascimento e morte. Ele teve suas marchas editadas na França por Ve. Margueritat, Ed. Boule. Bonne – Nouvelle 21.

de autor desconhecido, mas, de autoria [origem] francesa,⁵⁴⁴ que se misturam às 15 marchas que tocam na Semana Santa em que predominam os nomes de Antônio Américo, João Américo e Paulo Américo, todos da família Costa, uma das tradicionais da cidade de Prados. Essa Derradeira Homenagem, segundo Adhemar, *Até na morte do Kennedy* [John Kennedy, ex-presidente dos EUA] foi tocada. *Quem teve a oportunidade de ver o funeral do Kennedy, essa marcha foi tocada, quer dizer, não é brasileira, com certeza. É uma obra estrangeira.*⁵⁴⁵



Partitura 8 – Um Dernier Hommage, de E. Marie.

Fonte: A parte pertencente à Banda Ramalho de Tiradentes foi copiada em Belo Horizonte por João Vicente de Faria em 18/1/1913.

Os fatos relatados mostram como essas músicas chegaram a outros países e ao Brasil e, aos poucos, se espalharam pelo interior, momento em que os nomes dos seus respectivos autores foram se perdendo. Os nomes dos autores franceses – por exemplo, E. Marie e Michel Bleger –, os autores das marchas relacionadas pelo maestro pradense, são de reconhecimento restrito apesar de constarem em catálogos de obras das editoras francesas destinadas às bandas de música.

Foram autores, certamente instrumentistas e mestres de banda, mais devotados à música popular do que figuras de destaque internacional como italianos autores de óperas. Esses nomes de “figurões da cena lírica internacional”, de certa forma, conseguiram permanecer. No

⁵⁴⁴ Adhemar de Campos Neto, em depoimento a mim concedido em sua residência na cidade de Prados.

⁵⁴⁵ *Idem.* O maestro não considera a possibilidade de uma música composta por brasileiro ter sido levada para o exterior, realizando um movimento inverso ao que estão acostumados.

tocante à pesquisa, devemos considerar que os nomes dos compositores estrangeiros, de menor expressão, foram sendo apagados das partituras, restando-nos pouco ou nenhum vestígio nas partes musicais.

TROMBA 1ª *M^o* (Trompette) **LUGE QUI LEGIS** 1
 8 MARCIA FÚNEBRE G. DONIZETTI

Proprietà G. Ricordi e C. v 52378 v Dal al Fine

Partitura 9 – Parte do trompete (trompa) da marcha fúnebre *Luge qui legis*.

Fonte: Arquivo da Banda de Música do 11º BIMth de São João del-Rei.

Dos italianos, ainda restam, nos arquivos da Banda do 11º Batalhão do Exército ou da Teodoro de Faria, páginas impressas na Europa de *La Vestale* e *Luge qui Legis*, escritas por Gasparo Luigi Spontini (1774-1851) e Gaetano Donizetti (1797-1848), respectivamente, ou *Jone*, extraída da abertura da ópera de mesmo nome de Enrico Petrella (1813-1877).⁵⁴⁶ Hoje, estão esquecidas nos arquivos e não têm sido utilizadas em suas apresentações. São, no entanto, testemunho da influência que tiveram os italianos na configuração dos repertórios desses conjuntos desde as duas últimas décadas do século XIX.

⁵⁴⁶ As três peças são trechos de óperas compostas antes de 1870. À sua obra, Gaetano Donizetti incluiu um trecho coral, algo incomum para esse gênero de música.



Figura 9 – *Marce Funebri* (marchas fúnebres).⁵⁴⁷

Muitas são as músicas de países estrangeiros que chegaram à microrregião são-joanense. A Estampa da Edição do *Stabilimento Musicali Adolfo Lapini*, de Firenze na Itália, nos fornece um conjunto importante de informações. As peças são fáceis e foram compostas sob inspiração do combate ocorrido entre a Itália e a Etiópia dentro da Guerra da Eritreia (1885-1895). Em 26 de janeiro de 1887, os italianos saíram vitoriosos de um combate. Motivados, os maestros de banda – e compositores – se puseram a compor músicas em memória dos mortos em combate. Desse episódio, *Saati e Dogali*, terminado em 26 de janeiro daquele ano, surgiram pelo menos duas marchas que têm como título a data e o local do conflito: 26

⁵⁴⁷ Capa do conjunto de marchas fúnebres de autores italianos impressas em Firenze/Itália. Do italiano Pidale Bennati, não há informações suficientes. Certo é que foi músico militar e maestro da Banda de Música Belforte del Chienti desde o ano de 1882. Dele, há outra marcha fúnebre escrita para banda, denominada *Lugete Veneres*. O gosto pela composição de marchas fúnebres na Itália foi relevante na segunda metade do XIX. No país eminentemente católico, muitos escreveram marchas com os títulos *Due Novembre* e *Fatalità* (Dois de Novembro e Fatalidade), alusivas ao dia dos mortos e à fatalidade da morte.

Genaiò, de Felice Bortolioni, e *I Martiri di Dogali*, de Pidale Bennati. As outras possuem títulos sugestivos: *Eterno Pianto*, *Lacrime*, *Battesimo de Sangue* e *De Christoforis*.⁵⁴⁸

Devemos observar, por outro lado, que são dos franceses os melhores exemplos que temos de música fúnebre escrita para banda ainda em uso na região. Encontramos nos arquivos das bandas de música Santa Cecília de São João e na Banda Ramalho de Tiradentes os exemplos impressos em Paris de E. Marie, Michel Bléger, F. Ziegler, Blancheteau e H. Klosé. É o caso da *Melodie Funèbre* e de *Un Dernier Hommage*, de E. Marie, e de *Le Champs Du Repo* Op: 146, de Michel Bléger, editadas em Paris, das quais não se tem notícia alguma. Podemos considerar duas possibilidades de ingresso dessas partituras no Brasil: aquelas trazidas pelos militares desde o início do século XIX, ou as impressas na Europa e comercializadas nas maiores cidades brasileiras por casas especializadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Chama atenção, além da data de composição, a indicação de terem sido escritas para banda, sendo “fáceis e de efeito”. E mesmo tendo sido encontradas no arquivo da Banda Theodoro de Faria, elas foram primeiro utilizadas em Aiuruoca, mais ao sul de Minas Gerais, pelo maestro e professor Francisco Gomes Ribeiro, depois de terem sido compradas na Casa Scavone e Cia, situada na Rua 24 de maio da capital paulista ao preço de 3\$000 (três mil réis). Essas marchas, portanto, nos chegaram exatamente na época do surgimento de mais bandas civis, quando o comércio de partituras de estrangeiros era uma realidade. Favoreceram-se os compositores do interior de Minas Gerais que puderam ter em mãos as músicas estrangeiras como modelo para as suas criações quando cresceram o interesse e as possibilidades em enterros e Semana Santa.

Por fim, devemos ressaltar que, em virtude da atuação de alguns maestros, sobreviveu um repertório que informa os modos de agir desses músicos e as estratégias que adotaram para guardar aquelas partituras que conseguiram para seus conjuntos. Vejamos o exemplo da *Marcha Fúnebre Eterna Dor*.

⁵⁴⁸ Dos compositores: Felice Bortolini (1845-1903), Pilade Bennati (?), Gaetano Casati (?), Giovanni B. Frosali (?-1924) e Giovanni Nucci (?), somente Ernesto Becucci (1845-1905) tem a marcha *Eterno Pianto* no arquivo da Banda Theodoro de Faria. As outras cinco marchas não foram encontradas na microrregião estudada.
www.processionemisteri.it

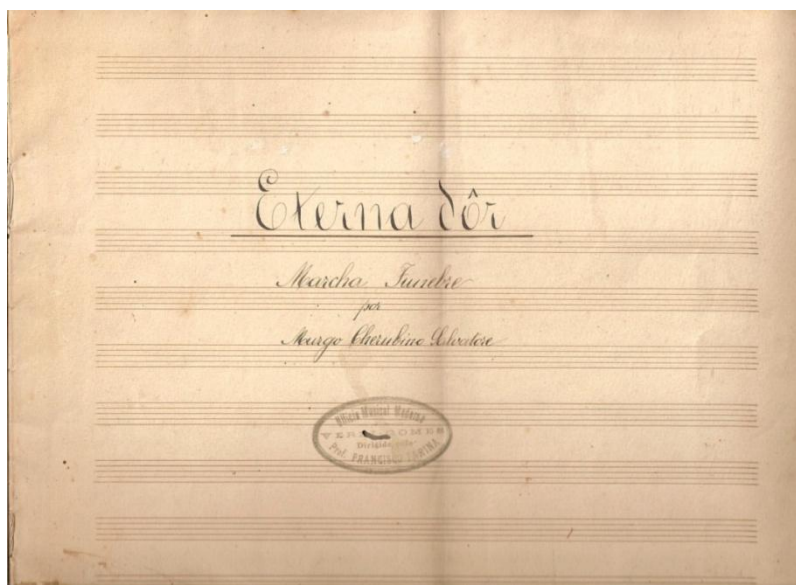


Figura 10 – Página de apresentação da Marcha fúnebre *Eterna Dôr*, de Murgo Cherubino Salvatore.

Fonte: Arquivo pessoal de Joaquim Pinto Lara, de Resende Costa.⁵⁴⁹

Acondicionadas em um envelope produzido pelo maestro, estão a partitura do regente e todas as partes cavadas destinadas aos instrumentistas, sugerindo, possivelmente, o seu uso pela banda de música de Resende Costa. A partitura (46 compassos em Dó menor) traz inclusive a parte da percussão escrita e a assinatura de Joaquim Pinto Lara, como copista, em 1921. Buscamos, sem sucesso, informações sobre o autor. A Marcha também não está relacionada em nenhuma das bandas de música da microrregião de São João. Se algum dia esteve nas estantes dos músicos, caiu no esquecimento. Dessa forma, algumas músicas sobreviveram ao tempo e encontram-se à disposição daqueles que, porventura, queiram recolocá-las na estante dos músicos para serem interpretadas.

⁵⁴⁹ Na marca deixada pelo carimbo, está escrito: “Officio Musical Moderno – Veril Gomes – Dirigido pelo Prof. Francisco Farina”.



Partitura 10 – Marcha Fúnebre “Eterna Dôr”, partiturizada, mas, sem data e local. Na última página somente a assinatura de Joaquim Pinto Lara em 1921. Destaque para a “pancadaria” nome que se dava ao grupo de percussão.

Fonte: Arquivo particular do maestro Joaquim Pinto Lara.

Devemos realçar a pouca importância dada pelos músicos e pessoas dos lugares por onde andamos à questão da autoria das marchas fúnebres. Em alguns casos, isso se explica, pois os nomes dos compositores permaneceram como título das músicas que criaram. Os exemplos da cidade de Prados revelam como esse costume prevaleceu. Lá, fez-se costume nomear as marchas fúnebres com nomes de pessoas que as compuseram: Antônio Francisco, João da Matta,⁵⁵⁰ João Américo, José Esteves e Teófilo Teixeira.⁵⁵¹ Elas fazem parte da programação das procissões da Semana Santa da cidade e de outros municípios, quando não são ouvidas durante o enterro de alguém.

⁵⁵⁰ Não devemos confundir João Francisco da Matta, com João da Mata Pereira Torga, este autor de duas missas e de um *Veni Creator Spiritus* – solo ao pregador, muito conhecido em São João del-Rei. Não temos notícia de que Pereira Torga tenha se dedicado à composição de marcha fúnebre.

⁵⁵¹ Há dúvidas sobre a identidade do verdadeiro autor da marcha Teófilo. Mais adiante, abordaremos o assunto.

3.9 Compositores de outras localidades e a circulação de partituras

Ela [marcha fúnebre] faz parte da nossa linguagem de externar através da melodia de caráter tristonho, aquilo que nos vai na alma. Então ela nos fala mais a nós [mineiros] que a outras pessoas. Nós sentimos isso e em nós isso é inato. Faz parte do ser mineiro. Então ela não mereceu ainda atenção, já que não houve estudo de banda de música suficiente (Aluízio José Viegas).⁵⁵²

A quantidade de música disponível nos arquivos das bandas da microrregião de São João dá mostras de que as pessoas se valeram das músicas dos compositores locais e da vizinhança para uso nos funerais e Semana Santa. Basta olhar o acervo e os autores que conseguimos elencar, ou mesmo os trabalhos de copistas, de que não foi preciso mandar buscar música fora. Em São João del-Rei, terra de muitos compositores, os repertórios das bandas de música começaram a se formar dentro das duas orquestras centenárias do município (a Lira e a Ribeiro Bastos), visto que elas, desde meados do século XVIII, eram as contratadas para festas que se realizavam na vila. Como a atual Banda Theodoro de Faria é egressa da Orquestra Ribeiro Bastos, ela herdou desta o repertório de banda que foi se formando a partir da segunda metade do século XIX.

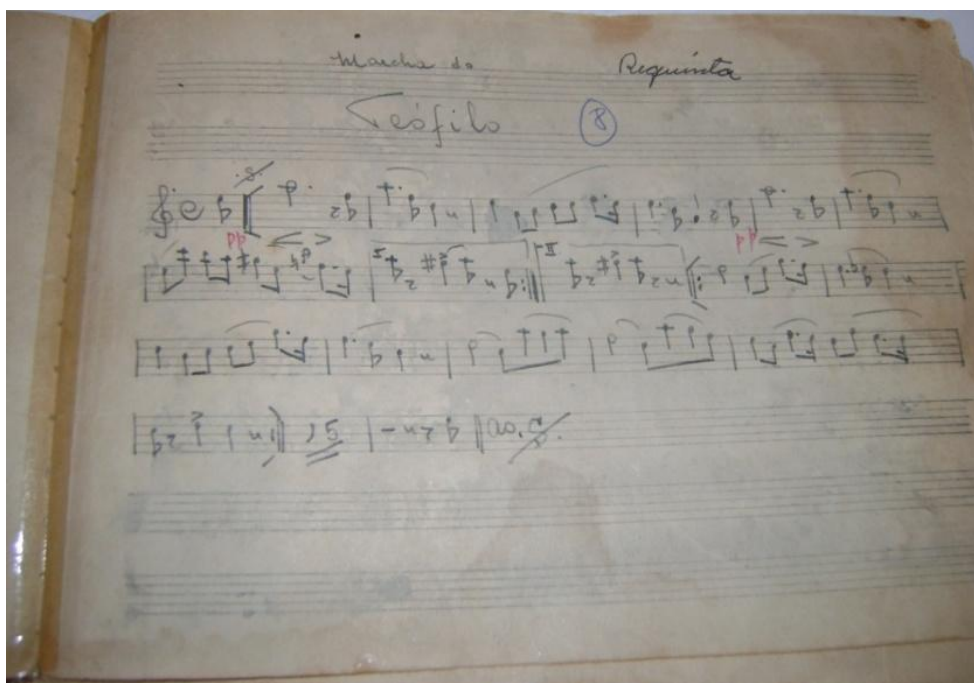
Uma característica marcante notada nas cidades da microrregião de São João é a de possuírem pelo menos um compositor, dedicado à criação de músicas para as bandas da qual participava, como maestro, professor de música e instrumentista. Em se tratando das cidades localizadas no entorno de São João del-Rei, não há como deixar de considerar importantes figuras que tiveram seus trabalhos reconhecidos pela vizinhança.

No quadro geral das marchas, não foi preciso colocar após os nomes das cidades o Estado ao qual pertenciam, pois são todas mineiras: Aiuruoca, Baependi, Barbacena, Bonsucesso, Carandaí, Santa Rita do Ibitipoca, Passa Tempo, Passos e Pouso Alto, numa demonstração de circulação desse material no sul mineiro. Notamos a predileção de que teve o povo para com as músicas compostas por compositores que lhes eram próximos, com os quais conviviam, tanto nos momentos de alegria quanto nos de tristeza, ao som das partituras que iam criando, exatamente para cobrir a demanda criada pela comunidade.

⁵⁵² Aluízio José Viegas, maestro e musicólogo são-joanense, em depoimento a mim prestado em 24/7/2000 na sede da Lira Sanjoanense em São João del-Rei.

Curt Lange e José Maria Neves sempre notaram a simbiose existente entre a assistência e os artistas, todos pertencentes ao mesmo grupo social. À necessidade de música para seus eventos, responderam os maestros com novas obras, o que explica a quantidade expressiva de partituras que nos chegaram de épocas passadas. “Na verdade, o artista criava para a mesma classe social à qual pertencia e com a qual se identificava ideologicamente”.⁵⁵³

A questão a seguir, e que diz respeito à autoria, nos coloca um problema e evidencia, de forma cabal, o problema que vimos relatando nesta tese. A situação envolve a marcha Teófilo, ou Teófilo Teixeira, suposto autor da marcha fúnebre de mesmo nome. Teófilo de Carvalho Teixeira não era um estranho; somente morou em mais de uma cidade naquela virada de século XIX para XX.



Partitura 11 – Cópia da parte de requinta encontrada na Lira Ceciliana de Prados onde a marcha tem o nome daquele que consideram seu autor Teófilo Teixeira.

Fonte: Lira Ceciliana de Prados.

Em Prados, os músicos e o povo se referem à música como a *Marcha do Teófilo*, da maneira que o prestigiado maestro Adhemar de Campos Filho gostava de chamá-la. Lá, é sabido que Teófilo Teixeira de Carvalho contava, em 1884, com 18 anos de idade e, em Dores de Campos, no ano de 1877, ele aparece ao lado de outros primos, na lista de 15 instrumentistas que participaram da primeira banda de música da cidade, a Lira Nossa Senhora das Dores, que

⁵⁵³ BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*, p. 45.

havia sido fundada dois anos antes. Em 1877, possivelmente com 13 anos de idade, o jovem músico iniciou como instrumentista e compositor. Sobre o compositor, ao qual atribuem os pradenses a autoria da marcha que leva seu nome, quase nenhuma informação se tem.⁵⁵⁴ Os dorenses, no entanto, sabem que “tornou-se maestro, insigne compositor e fez da música a sua vida, passando a residir em centros maiores e vindo a falecer, já idoso e viúvo, em Juiz de Fora, onde morou durante muitos anos”.⁵⁵⁵ Nada mais, além disso, é dito a respeito desse senhor, possível compositor da referida marcha fúnebre, que se ouve em muitos lugares de Minas Gerais.

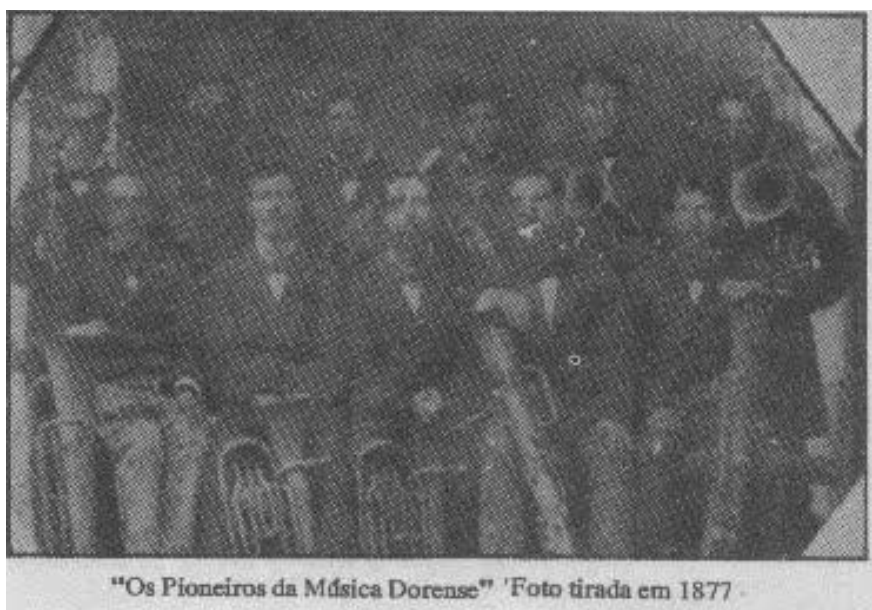


Foto 14 – Lira Nossa Senhora das Dores dois anos após sua fundação em 1875.

Fonte: Arquivo de Ilacir Rodrigues da cidade de Dores de Campos

Essa mesma música, porém, noutras cidades mineiras, é conhecida como *Corrêa Lima* e atribuída a Luiz Coutinho (Guiricema/MG, 1879-1951), principalmente nas cidades da Zona da Mata Mineira e na microrregião de Ouro Preto, onde é muito difundida. Em alguns arquivos, a música, além de diferenças melódicas e rítmicas, tem seu título mudado para *Vigário Corrêa*. Para Leonardo Ferraz, trata-se, possivelmente, de homenagem póstuma que o compositor possa ter feito ao Padre Antônio Corrêa de Lima, pároco de Guiricema entre 1881

⁵⁵⁴ Em 1884, era solteiro, seleiro e tinha uma renda de 200 mil réis, considerada mínima para ser eleitor. Cf. VALE, Dario Cardoso. *Memória Histórica de Prados*, cap. 15, p. 135-139. (citação na p. 139) Segundo o historiador José Lopes Pereira, essa banda, logo no início de suas atividades, circulou pela Zona da Mata Mineira, angariando fundos para a construção da Matriz de Nossa Senhora das Dores de Dores de Campos.

⁵⁵⁵ PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada*, p. 83.

e 1883, antes de se transferir para Santa Rita do Turvo (atual Viçosa) e lá permanecer até 1901.⁵⁵⁶

Corrêa Lima, das cinco marchas fúnebres tidas como de Luiz Coutinho, parece ser a que mais sucesso alcançou, visto que pode ser encontrada nas regiões de Ouro Preto e São João del-Rei. Em Resende Costa, por exemplo, ela é conhecida por *Nº 5*, sem a identificação do título da música e do seu autor. Na Sociedade Musical Amantes da Lira (Guiricema/MG), Sociedade Musical Santaritense (Santa Rita de Ouro Preto) e Sociedade Musical União Social (Cachoeira do Campo) tem seu título original. Muitas são as bandas que a têm em seu repertório. Também conhecida como *Vigário Correia* na microrregião de Ouro Preto e na região central do Estado, a marcha foi nomeada como *Chico de Paula* em Ritópolis e, finalmente, *Nº 15*, de João Bernardes (Mariafra), em Lagoa Dourada, e *Nº 5*, em Resende Costa, onde não há referência a nenhum autor.

Essa música é exemplo clássico do problema imposto aos pesquisadores empenhados em buscar as informações básicas sobre autor, local e data de criação da obra, pois os documentos originais ainda não foram encontrados. É possível que nunca o sejam devido às perdas sofridas de papéis de música originais. Entrementes, em cada uma das cidades percorridas, esse é um fato desconhecido pelos regentes em virtude da pouca importância que dão às questões relacionadas à autoria das músicas executadas.

O Coronel Luiz Coutinho (1879-1951), homem bem articulado e influente em sua época, exerceu a função de Juiz de Paz, Conselheiro Distrital e Vereador em Guiricema. Tornou-se prefeito da sua cidade natal e da vizinha Visconde do Rio Branco e cuidou da administração do estabelecimento da *Coutinho e Irmão* e da direção da Banda Amantes da Lira de Guiricema em substituição ao farmacêutico Batista Caetano de Almeida que a fundou. Luiz Coutinho é desconhecido fora da Zona da Mata Mineira apesar da grande aceitação da “sua” marcha.

⁵⁵⁶ FERRAZ, Leonardo Araújo. *A aplicabilidade dos sistemas de catalogação de manuscritos musicais nas obras do maestro Luiz Coutinho (1878-1951)*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso—Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011. Uma hipótese difícil de ser considerada, pois, quando o padre deixou a paróquia de Guiricema (1883), o compositor tinha apenas cinco anos de idade. Não se tem notícia dos motivos que levaram o compositor a homenageá-lo. Luiz Coutinho compôs outras marchas fúnebres. Analisando-as, não notamos a presença de qualquer uma delas nos arquivos das bandas de música consultadas para esta tese. São elas: *Paixão* (Sibm), *Minhas Lágrimas* (Fm) e *Lembrança dos Mortos* (Ebm). *Corrêa Lima* (Cm) – se confirmada a sua autoria a Coutinho – e *Voz do Túmulo* (Fm) completam o quadro de cinco marchas do maestro, que preferiu as tonalidades mais comuns que também encontramos nas marchas dos compositores mineiros. *Voz do Túmulo*, em outras praças como Visconde do Rio Branco, São Geraldo, Ubá, Coimbra e Ervália, atribuíram-lhe o nome de *Saudade*.

Em dois distritos da antiga capital da Capitania mineira, a música foi registrada com número da sequência da banda de música de Sociedade Musical Santaritense (Santa Rita de Ouro Preto) nº 2; Sociedade Musical União Social (de Cachoeira do Campo), nº 6, e do título que lhe foi conferido, *Vigário Corrêa*. Relembrando o dito anteriormente, a numeração conferida à marcha pelas euterpes ouro-pretanas pode indicar a posição em que a música foi colocada para ser interpretada pelos conjuntos. Em Lagoa Dourada, *Nº 24*, Resende Costa é a marcha de *Nº 5*, e em Sabará, importante centro musical de Minas Gerais, desde o século XVIII, também é conhecida por esse nome. Porém, pouco importa essa organização. O que vale mesmo é a sua recorrência nas procissões a ponto de deixar os ouvintes profundamente tocados pelos seus densos acordes e melodia.



Foto 15 – Luiz Coutinho (foto anônima).⁵⁵⁷

Em sua pesquisa, Leonardo Corrêa anotou os dois títulos da marcha, *Corrêa Lima* ou *Vigário Corrêa*, a ausência do manuscrito autógrafo com data e local de composição, bem como outras informações que poderiam deixar incontestes a autoria atribuída a Luiz Coutinho. Observou também, no que restou de arquivo antigo, partes da marcha copiadas por copistas do lugar, tendo reconhecido, pela caligrafia, como sendo uma delas do próprio Coutinho, um dos possíveis autores da música criada na tonalidade de Dó menor. Esse fato, por si só, não é o bastante para podermos certificá-lo como o verdadeiro autor da marcha. Essas cópias – desdobramentos do original –, realizadas numa época em que não era possível realizar o trabalho de reprodução de documentos por fotocópia, que foram sendo modificadas e às vezes

⁵⁵⁷ Foto gentilmente cedida por Leonardo Araújo Ferraz da cidade de Visconde do Rio Branco/MG.

adaptadas às realidades dos conjuntos musicais, costumam apresentar diferenças significativas. Há, no caso também dessa música, pequenas alterações em células rítmicas, nada mais além disso, permanecendo inalteradas a estrutura formal, a harmonia e a melodia em todos os lugares onde pudemos encontrá-la.

Corrêa Lima (Vigário Corrêa)⁵⁵⁸

Luiz Coutinho (?)

Partitura 12 – Marcha fúnebre *Corrêa Lima* partiturizada por Leonardo Araújo Ferraz e divulgada como sendo de autoria de Luiz Coutinho.

Trabalhamos com a hipótese do encontro desses dois compositores na cidade de Juiz de Fora para onde se mudou Teófilo de Carvalho Teixeira, a fim de dar continuidade aos seus trabalhos. Essa cidade, centro maior da Zona da Mata, atrai os residentes em Guiricema e Visconde do Rio Branco em busca do que não encontram nas suas cidades de origem. Teriam

⁵⁵⁸ Partituração realizada por Leonardo Ferraz. Cf. FERRAZ, Leonardo Araújo. *A aplicabilidade dos sistemas de catalogação de manuscritos musicais nas obras do maestro Luiz Coutinho (1878-1951)*, p. 50. De acordo com Leonardo Ferraz, Coutinho, além das rítmicas características desse gênero, preferiu tonalidades menores e três seções (A, B e C) contrastantes para suas composições. Chamo atenção para um costume que vem se instalando nas bandas de música de trocar a clave de fá, originalmente destinada aos instrumentos de som grave – de calibre grosso –, pela clave de sol, esta adequada aos de sons médio e agudo, o que denuncia a deficiência no ensino de leitura e de escrita musical nesses conjuntos.

os maestros se encontrado lá? Sendo a música de um dos dois, quem se incumbiu de fazer cópia da música ou a recebeu para uso em sua banda? Ainda não sabemos.

Esse fato nos mostra como as partes musicais deixam as mãos de seus criadores e ganham até novos nomes quando não são alterados elementos constituintes da sua linha melódica ou rítmica. É possível também que copistas, ávidos por deixarem registrados seus nomes nos trabalhos que realizavam, acabaram se passando por compositores, pois os verdadeiros autores das músicas costumavam deixar manuscritos anônimos. Não lhes era imperiosa a necessidade da identificação. Um observador mais inocente pode, então, considerar a assinatura do copista como a de autor da peça e repassar essa informação adiante. Somente um trabalho musicológico criterioso é capaz de refazer o percurso dessas partes musicais e trazer à tona o nome verdadeiro do autor.

A situação colocada reforça esse caráter de circulação e apropriação. Nós o buscamos no estado do Ceará. Lá, a marcha fúnebre de Chopin, em 54 compassos e na tonalidade original (Sibm) recebeu o título de *Uma flor sobre o túmulo*. Ela vem sem assinatura de autoria do arranjo para banda. Essa é a única marcha fúnebre disponível no bem organizado acervo de partituras para bandas de música do Governo do Estado do Ceará⁵⁵⁹ e demonstra como uma página de música foi apropriada e recebeu nova roupagem e até novo título. Um costume que, pelas evidências, se fez também em Minas Gerais, quando, sem a identificação do autor, títulos de marchas foram mudados ou criados por outros músicos, tornando-os, aos olhos dos outros, os autores das músicas.

Ao observar os cadernos de marchas fúnebres da Banda de Música Ramalho da cidade de Tiradentes, notei que a *marcha fúnebre n° 1* atribuída a Tadeu Nicolau Rodrigues é, na verdade, de um autor desconhecido.⁵⁶⁰ Tadeu lhe conferiu um subtítulo: *Sentimentos*, para diferenciá-la de outra marcha do tiradentino Benjamim Andrade Gomes, também chamada *marcha fúnebre n° 1*.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Deve ser observado o rico acervo formado por músicas de gêneros variados, tais como hinos, dobrados, marchas, MPB, evangélicas, bossa nova, baião, bolero, clássico, canção popular etc., organizado pela Secretaria de Cultura do Estado e colocado à disposição na Internet. A única Marcha Fúnebre que tem é a de Chopin, o que sinaliza a pouca difusão do gênero naquele Estado. Cf. <www.secult.ce.gov.br/bancodepartituras>. Acesso em: 14 set. 2011.

⁵⁶⁰ Segundo João Tomas Silvério, a marcha é de autoria de Sílvio Chaves de Mendonça, como já relatado antes.

⁵⁶¹ O acervo da banda de música foi-me apresentado na Sexta-feira da Paixão de 2012 na própria cidade de Tiradentes. As duas marchas têm a mesma tonalidade e número de compassos (24). A marcha rebatizada *Sentimentos* é tocada, com frequência, por quatro bandas abordadas na pesquisa.

Parece-me que, em virtude da dificuldade de realização de cópias de música e da circulação de material entre determinados lugares, uma fonte de informação e armazenadora de conhecimento à qual recorreram os maestros foi a “memória” dos seus parceiros. Necessitando atualizar repertório, trazer-lhe novidades, e sem as partituras, músicas foram transcritas a partir do que lhes mostravam outros músicos. Bastava-lhes cantarolar, assoviar ou tocar em algum instrumento as músicas de outro conjunto para que fossem registradas em papel.

Segundo José Geraldo de Melo, regente da Corporação Musical São Sebastião da cidade de Dolores de Campos, o maestro Antônio Sena, necessitando de partituras para a banda que acabara de criar, procedeu dessa forma, isto é, copiou diversas músicas que lhe foram passadas por colega da Lira Nossa Senhora das Dolores, o grupo mais antigo da cidade. *O maestro Sena [Antônio Sena], muito capacitado, pedia a um colega que assoviasse as músicas do outro conjunto. Ele então escrevia as partes musicais. Assim ele copiou o repertório da outra banda.*⁵⁶²

Quando analisamos as músicas das bandas e fazemos comparações, notamos alterações absurdas entre uma música e outra, não sendo possível supor que as cópias tenham sido feitas por um copista qualificado, mas sim transcritas, isto é, anotadas em papel, tendo como referência a escuta. Ora, os maestros das bandas, desde a segunda metade do século XIX, nunca dispuseram dos recursos colocados à disposição das orquestras e corais profissionais para a feitura de tais trabalhos. Segundo Elmer Barbosa:

As músicas chegavam a quase todas as vilas da região, graças ao trabalho dos copistas. A fama de uma obra de arte corria rapidamente por todas as cidades, e as orquestras, preocupadas em manter um repertório à altura de seus exigentes patrocinadores, imediatamente contratavam copistas que transcreviam as peças e recebiam por esse trabalho. Muitas vezes, uma pessoa de posses, com iniciativa e interesse por uma determinada composição musical, pagava um copista, tornando-se proprietária da cópia.⁵⁶³

Tal procedimento, repetido por outros maestros diante da imprecisão característica dessa prática, pode ter sido um dos motivos que levaram à existência de partes com diferenças acentuadas de uma mesma música nos arquivos das bandas de música. Afora esse método de

⁵⁶² José Geraldo de Melo, ceifeiro de profissão e clarinetista por paixão, atual maestro da Lira São Sebastião de Dolores de Campos, em depoimento que me foi concedido na sede da Lira no dia 26/7/2012.

⁵⁶³ BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*, p. 53.

produzir cópias de músicas, devemos levar em conta outras atitudes dos maestros. A *Marcha dos Passos* escrita por Ribeiro Bastos na tonalidade de Mi bemol menor (Ebm) foi reescrita em Prados em tonalidade mais cômoda, isto é, em Ré menor (Dm), o que não altera a estrutura da peça, mas interfere na sonoridade final, nos timbres dos instrumentos, conseqüentemente, no brilho dos seus sons. Esse trabalho, no entanto, ficou a cargo do gabaritado maestro Adhemar de Campos Filho, que, além de regente, dominava perfeitamente a arte da composição e que pretendeu, com sua decisão, facilitar a leitura e execução.

Em Nazareno, observamos as músicas da banda, comuns às de outros grupos, que têm diferenças acentuadas, o que sugere terem sido escritas por alguém que as ouviu, não sendo possível admitir que tenham sido copiadas diretamente de outras partes musicais, como fez o maestro pradense. Em Resende Costa, para evitar a tonalidade de Ré bemol maior da marcha *Dor Suprema*, do barbacenense Vicente Lacôrti Wagner, a música em Ré Bemol maior foi transposta para meio tom abaixo, em Dó maior, tornando-a mais acessível aos músicos novatos, sem prejuízo para a música.

Observamos, mesmo entre os grupos melhor organizados, como a Lira Ceciliana de Prados e a Theodoro de Faria ou a Banda de Música do 11º Batalhão de Infantaria e Montanha, músicas serem esquecidas e, com o passar do tempo, excluídas do repertório, muito em virtude das novas partituras que iam sendo adicionadas. Acrescente-se o fato de eventos também terem sido deixados de lado como procissões ou enterros que já não se realizam como em tempos passados. Aquelas que não conseguiram cuidar da guarda dos seus documentos musicais sofreram perdas mais acentuadas ao longo da sua existência. Finalmente, podemos colocar o “impedimento” colocado para músicas novas que não são relacionadas, em virtude do repertório fixo adotado por conjuntos, relacionando-os com eventos, locais e horários em que músicas antigas, por tradição, nunca são excluídas. Esse, porém, pode ser tido como fato positivo, garantidor da sobrevivência desse repertório que, às vezes, costuma ser usado somente uma vez por ano.

Apesar das nossas lamentações acerca de perdas ocorridas, alguns costumes mostraram-se eficientes mesmo que não tenham sido feitos propositadamente. Um deles foi o de anotar a música em cadernos, e não somente em folhas separadas. Esses cadernos, pertencentes ou deixados a cargo de cada instrumentista, não sofreram tanto com as ações descuidosas das pessoas ou do tempo. Os que foram conservados nos indicam a quantidade e a sequência das marchas por meio de uma paginação preparada por cada um dos copistas.

Fato que também sustentou a circulação de partituras e mesmo a vitalidade da prática musical nas cidades menores da microrregião, por décadas, foi a intensa atuação de mestres de banda sediados em São João del-Rei. Sem pessoal capacitado para dirigir ensaios e ministrar aulas de música (instrumento e teoria musical), as cidades menores precisaram buscá-los na cidade maior, com atuação nas principais bandas de música de São João. A esses instrumentistas e mestres de banda, podemos reputar a responsabilidade de ter feito alterações nos repertórios, o que compreende inclusão e exclusão de partituras, adaptações de material musical e até alguns arranjos e composições.

A fala de Sebastião Zeferino, maestro da Banda de Música Santa Cecília de Madre de Deus de Minas, retrata a trama em que a música de banda se envolveu na região no passado.

*Quando eu vim dirigir a banda cinco anos atrás [2008] trouxe novas partituras. Deixei de tocar algumas marchas fúnebres que havia no repertório antigo da banda que eu não conhecia. Procurei colocar aquelas que tocava em São João del-Rei, mais fáceis e bonitas.*⁵⁶⁴

Podemos atribuir a essa atitude do regente, exemplo do que se fez em outros tempos, as lacunas surgidas nos repertórios dos grupos musicais. Músicas caíram no esquecimento, não por decisão do povo, dos padres ou instrumentistas, mas em virtude das escolhas feitas por novos maestros, principalmente os vindos de outros lugares. Onde não foi preciso buscar maestros de fora para exercer a direção da música, o repertório dos conjuntos manteve-se inalterado. Tomemos Prados como bom exemplo.

3.10 Os compositores e mestres de banda da microrregião de São João del-Rei

Na citada microrregião, muito do que se tem por antiga tradição é, a bem da verdade, bastante recente. Tomo de empréstimo, como exemplo, o “Motu Próprio” (*Tra Le Sollecitudini*) sobre a Música Sacra, mandado publicar pelo Papa Pio X, em 22 de novembro de 1903, que reforçou a necessidade de manutenção do canto gregoriano como a música mais adequada para a liturgia. Quis o papa que a Igreja continuasse a privilegiar uma música que, pela sua singularidade, tivesse um caráter universal. Para tanto, era necessário, segundo o Sumo Pontífice, que se fizesse uso do cantochão, cantado em latim, a língua universal da Igreja

⁵⁶⁴ Sebastião Zeferino, em entrevista a mim concedida em 16/3/2013. Ele reside em São João del-Rei e é trompetista da Banda do Exército. Durante a Semana Santa de 2013, ele passou a batuta do grupo para outro colega de farda, chamado José Roberto, também músico da banda do 11º BIMth.

Católica.⁵⁶⁵ A música deveria ter um espírito de universalidade que somente poderia ser garantida pelo canto gregoriano. Segundo o papa:

Uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo. O canto gregoriano deverá, pois, restabelecer-se amplamente nas funções do culto, sendo certo que uma função eclesiástica nada perde da sua solenidade, mesmo quando não é acompanhada senão da música gregoriana.⁵⁶⁶

Os conselhos do papa tinham um endereço certo: a música popular, cantada em vernáculo e que colocava em perigo o repertório mais ajustado à liturgia de acordo com alta cúpula da Igreja em Roma. Admitia Pio X que se cantassem obras corais acompanhadas de orquestra e que o coro fosse composto de vozes masculinas; as partes dos contraltos e sopranos deveriam ser de responsabilidade de meninos cantores ou dos *castratti*.

O papa somente reforçou o que já se praticava em São João del-Rei e outras cidades vizinhas, que possuíam repertório para uso litúrgico mesclado por obras de autores locais e estrangeiros; italianos e franceses, principalmente. Não por acaso, nos arquivos de música, são encontradas e ainda cantadas missas completas de estrangeiros de conhecimento restrito como Vincenzo Perosi, La Hache e Carlo Marcelli, ao lado de nomes consagrados como os de Gioachino Rossini, Charles Gounod e Jules Massenet, cujas obras atendiam plenamente às recomendações do papa.

Foram necessários quase oito décadas de misturas de obras de autores nacionais e estrangeiros para que homens da elite musical são-joanense, como José Maria Neves e Aluísio José Viegas, se incumbissem de liderar movimento revisor do repertório em uso, especialmente na Catedral do Pilar. Para o maestro José Maria Neves,

o desejo de substituir as obras europeias tocadas, por autores são-joanenses ou brasileiros, conduziu a um primeiro trabalho exploratório da coleção de manuscritos, exploração que teve como resultado, ainda em fins da década de 70, trabalho de catalogação sistemática da enorme coleção.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ A Motu Próprio – *Tra Le Sollecitudini* – *Sobre a Música Sacra*. Papa Pio X, 22 de novembro de 1903. Disponível em: <www.vatican.va>. Acesso em: 15 jan. 2013.

⁵⁶⁶ *Idem*.

⁵⁶⁷ NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*, p. 194. Durante o *Tríduo Pascal* em São João del-Rei ouviam-se músicas de compositores estrangeiros em boa quantidade juntamente com as de autores do lugar: Overture: Fantazia de De Place, op. 4; Missa São Clemente, de M. Carlo Marcelli; Sanctus, Benedictus e Agnus Dei, de Cerrutti; Solo ao Pregador, de Massenet; Stabat Mater, Coro da Caridade, Inflammatus, Pro Peccatis e Cujus Animus, de Gioachino Rossini; Overture “Loin du Pays”, de

A tradição longeva dos cantos que se ouviam nas centenárias igrejas foi interrompida. Desde então, os atos solenes passaram a ser cantados por autores nacionais, especialmente os nascidos na região de São João. Saíram, portanto, as obras dos mestres estrangeiros para dar lugar àquelas dos artistas do lugar.

Era significativo o uso de música europeia quando se tinha nos arquivos dos grupos musicais locais farto repertório composto por músicos da terra. Mas a ação para restituir repertório original e próprio da região não foi bem compreendida, tendo chegado a provocar um ar de reprovação nos que acompanhavam as tradicionais cerimônias durante anos. *Ouvia tanto e hoje não tocam mais*, comentou Sr. Jairo Assunção, sem saber precisamente sobre os reais motivos e os responsáveis pela alteração. As explicações que buscou entre seus conterrâneos sobre as trocas foi a de *tratar-se de um compositor não-católico* e a outra era de que a opção foi do maestro, pois *esse achava que as músicas não estavam de acordo com a liturgia*.⁵⁶⁸ Certo é que houve uma brusca alteração na conduta das tradições musicais da cidade durante as festas religiosas, de forma notável, desde a Semana Santa de 1977.

Bastaram poucos anos para que o costume de tocar repertório dos mestres do lugar se revelasse uma tradição. Aconteceu o que Hobsbawn convencionou chamar de “invenção das tradições” quando são mudadas algumas ou outras são construídas em curto espaço de tempo. “Inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas”,⁵⁶⁹ bastando, para isso, poucas repetições para que um novo evento seja considerado tradicional. Assim, aconteceu em São João, que somente exercitou a exclusividade das músicas de autoria de mestres da região em fins do século XX. Sua tradição mostra-se, na verdade, bem recente.⁵⁷⁰

Esse movimento que se notou dentro das igrejas para a música da Semana Santa são-joanense, por sua vez, não atingiu as ruas, não foi motivo de reação dos mestres de banda dispostos a uma ação parecida. As práticas musicais de dentro da igreja não se confundem com aquelas

P. Bouillon; Missa, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei, de La Hache; Solo ao Pregador: “Ave Maria”, de Bonaventura Somma, p. ex., eram frequentemente tocadas em cerimônias no interior das igrejas.

⁵⁶⁸ Senhor Jairo Assunção, em entrevista que me foi concedida em 13/9/2000, em sua residência localizada em Belo Horizonte. São-joanense da cepa, não deixa de passar a Semana Santa em sua terra natal, onde ocupou cargos nas Irmandades do Senhor dos Passos e da Boa Morte como secretário e tesoureiro. Uma das músicas substituídas foi o *Inflamatus* (com solo de soprano) do Stabat Mater do italiano Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868), que era muito aguardada pela assembleia que ia à Igreja Matriz do Pilar.

⁵⁶⁹ HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 12.

⁵⁷⁰ HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*, p. 9.

praticadas a partir do adro. Se dentro do recinto sagrado, notamos uma organização e preocupação em prestigiar os autores nacionais, do lado de fora, até por desconhecimento dos mestres de banda, as músicas de europeus se confundem com a dos artistas locais para dar corpo ao repertório de marchas que se ouvem, ano após ano, nas ruas das cidades e distritos da microrregião de São João.

Por isso, o conjunto de marchas fúnebres formado desde a segunda metade do século XIX não foi alterado e aquelas partituras que nos chegaram do exterior continuaram a ser apreciadas ao lado das nacionais. Não houve um trabalho destinado a privilegiar músicas e músicos brasileiros, permanecendo no repertório peças de fora que, devido à falta de identificação de autoria, são consideradas como de compositores do lugar.

Há um número expressivo de compositores que se empenharam em compor marchas fúnebres na microrregião de São João. Ressalto, porém, que, em nossa pesquisa, não identificamos compositores nascidos em cinco das 15 cidades envolvidas no trabalho: Madre de Deus de Minas, Piedade do Rio Grande, Santana do Garambéu e São Tiago; curiosamente, as mais afastadas de São João e Tiradentes em termos geográficos e Santa Cruz de Minas. São delas, também, os arquivos com menor número de músicas, fato que reforça nossa hipótese de que a proximidade foi determinante para a difusão e fomento do repertório característico das bandas de música. Nas outras dez cidades (66%), houve músicos compositores que trocaram experiências e deixaram partituras criadas a partir de meados do século XIX para serem usadas pelos músicos da atualidade.

Boa parte foi também mestre de banda ou mesmo instrumentista. Há também os que nunca se dedicaram a outros gêneros; contentaram-se em compor marchas fúnebres. Alguns se incumbiram de prestar homenagens a pessoas mortas, outros se renderam à envolvente celebração da Paixão de Cristo que a todos convidava a participar. *Todo maestro se sentiu compositor, mesmo que não se considerando*, disse-me Benigno Parreira, ele mesmo autor de duas marchas fúnebres.⁵⁷¹

A tabela que relaciona autores, títulos das marchas e locais da composição “escondem” alguns detalhes que somente foram revelados via depoimentos. Lembremo-nos de que para essas “canções sem palavras”, além das assinaturas de autoria, os compositores poucas vezes

⁵⁷¹ Depoimento de Benigno Parreira (1933), ex-regente da Banda de Música da 11ª Batalhão de Infantaria e Montanha sediado em São João del-Rei, que me foi concedido em sua residência no dia 13 de abril de 2003.

tiveram o cuidado de colocar no papel os motivos que os inspiraram. Títulos ou subtítulos com nomes próprios deixam transparecer as intenções, como *Alzira*, *Virgínia*, *Angelina Silva*, *Saudades*, *Saudades de Minha Esposa* e *Saudade d’Ella*, esta do tiradentino Custódio Gomes, composta em circunstância especial. Assim, falou-me Joaquim Ramalho sobre essa música e seu autor: *O Custódio Gomes, eu não me lembro, mas meu pai contava que no dia da morte da esposa dele, ele foi pro quarto compor uma marcha fúnebre, ‘Saudade d’Ella’ pra tocar no enterro da esposa, cuja marcha nós temos aqui.*⁵⁷² (grifo meu). É sabido que, quando o caixão deixou a sua residência em direção à igreja para os atos fúnebres, a banda de música tocou a marcha que havia acabado de ser escrita.

História igual se repetiu em Itapecerica, pois, lá, segundo contou o Dr. Levy – ex-clarinetista da corporação Musical Nossa Senhora das Dores – à sua esposa Zilda Beirigo:

*Há uma música que se chama A Morte do Justo. Ele [Levy] contava que um escravo fez essa música durante a noite, quando um dos padres daqui morreu. Dizem que ele se fechou no quarto durante a noite e escreveu essa peça musical e ela foi executada no outro dia. É considerada uma peça maravilhosa e é tocada na Sexta-feira Santa aqui em Itapecerica.*⁵⁷³

Mesmo que intenções de composições não tenham chegado ao conhecimento do público, presume-se que os maestros-compositores tenham feito homenagens a pessoas queridas. Assim, disse-me José Macedo Lara sobre as realizações do seu pai, Joaquim Pinto Lara: *Pra cada filho que o papai perdeu, ele escreveu uma marcha. E a que me toca mais fundo chama-se ‘Dores do Sofrer’.* Foi quando morreu o João Bosco.⁵⁷⁴ (grifo meu).

As palavras do maestro Benigno Parreira sintetizam bem o envolvimento dos maestros-compositores com as mortes de parentes:

É o seguinte, a 1ª marcha denominada Saudades foi composta em 1957 e isso veio dado aquele sentimento da perda de pessoas da minha família, o meu pai em 1951; primeiro meu pai, com 50 anos de idade, e a minha irmã em 1955, com 28 anos de idade. Tendo em vista de estarmos tocando aquelas marchas fúnebres – eu toquei na Santa Cecília antes de ir pro quartel – e sempre sentindo aquela beleza das composições, das marchas, aí

⁵⁷² Maestro Joaquim Ramalho da Orquestra Ramalho, em depoimento a mim concedido em julho de 2000 em sua residência em Tiradentes.

⁵⁷³ CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé*, p. 57. Itapecerica, localizada na região Centro-oeste de Minas, é conhecida como terra de muitos padres e realiza sua Semana Santa ao som das marchas fúnebres compostas por músicos do local.

⁵⁷⁴ Depoimento de José Macedo Lara na residência de minha família em Resende Costa em 1º de outubro de 2000.

me veio aquela inspiração de escrever uma marcha. Embora não fosse, e nem sou compositor, e eu fiz aquela marcha Saudades em 1957.

Casos de marchas compostas no dia do enterro ou durante o velório de uma pessoa homenageada não são incomuns. A surpresa e a consternação foram fonte de inspiração para os compositores. Em Dolores de Campos, ouvi do maestro José Tarcísio a seguinte história:

A Marcha Saudades de Conceição Siqueira veio para a Lira numa Segunda-Feira Santa, numa Rasoura da Igreja do Rosário. Foi trazida pelo Padre José Bernardino Siqueira, que era pároco em Tiradentes. Ele conta a história que essa marcha foi feita pelo cunhado dele em homenagem à sua irmã Conceição Siqueira. Ela estava morta, estava no caixão e ele, no velório, compôs essa marcha. Em 1949 é que ela veio para a Lira Nossa Senhora das Dolores e foi tocada na Rasoura do Nosso Senhor dos Passos, na Igreja do Rosário. Até hoje é uma das marchas que o povo gosta; o povo sempre pede que a gente toque.⁵⁷⁵

Benedito Espírito Santo do Carmo (1906-1984), trompetista e regente de bandas nas cidades de Ibertioga e Ibituruna, por influência do maestro Teófilo Inácio Rodrigues, foi autor da “melodia fúnebre” que denominou *Virgínia*, cujos primeiros rascunhos foram utilizados pelos instrumentistas para acompanhar, com essa música, o enterro de sua mãe. Apesar de ter permanecido como obra inacabada, recebeu de José Lino de Oliveira França (1893-1952), músico militar, bombardinista e compositor, tratamento especial e conclusão.

Esse espírito de tributação está também por trás dos títulos das marchas, sem que saibamos a quem foram destinadas, como *Derradeira Homenagem*, *Na Campa*, *Despedida em Lágrimas*, *Saudades*, *Dolorosa*, *Partida Eterna* e *Dor Suprema*. No entanto, havemos de observar que quando seus títulos trazem nomes de pessoas do sexo masculino, estes são, invariavelmente, de alguma personalidade, de amigos ou de familiares, ou do próprio autor, como já relatado antes.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Sr. José Tarcísio (Tinoca), em depoimento que me concedeu em sua residência na cidade de Dolores de Campos no dia 13/4/2013.

⁵⁷⁶ Até o fim da década de 1960, não tivemos mulheres compositoras na microrregião de São João. A atividade musical junto às bandas era exclusiva dos homens. A partir dos anos 1970, elas passaram a ser admitidas como instrumentistas, mas a arte de compor e as funções de regente ainda continuam exclusivas do sexo masculino.



Foto 16 – Banda do 11º Batalhão de Infantaria do Exército na década 1930. José Lino de Oliveira França é o primeiro instrumentista sentado à direita, segurando o bombardino.

Fonte: Banda de Música do 11º BIMth de São João del-Rei.

As histórias de composições destinadas às homenagens são inúmeras. Para encerrar, relato dois fatos que colocam em destaque seus autores, com suas intenções em que misturam admiração e fé. O compositor são-joanense João Francisco da Matta se empenhou na composição da marcha fúnebre para orquestra, a fim de ser tocada na missa de 7º dia ou 30º dia de morte do jovem músico Marcos dos Passos Pereira. Deixou no papel o título “Lúgubre pela sentida morte de Marcos dos Passos Pereira”.⁵⁷⁷

No verso de uma das partes de sua composição, outro são-joanense, João Feliciano de Souza (1861-1925), deixou sua intenção: “feito para o dia do enterro de Antônio dos Santos Coelho”, irmão do monsenhor Gustavo, o vigário do Pilar. Como João Feliciano tinha uma afinada amizade com os da família Coelho, ele, que estava na rua, não titubeou:

Foi imediatamente para casa. E chegando em casa, ele falou para a esposa: vou pro meu quarto. Não me interrompa, não me chame para almoçar. Antes do enterro, ao toque dos sinos – ele viu o horário – já saiu com todas

⁵⁷⁷ A partitura pertence à Lira Sanjoanense.

as partes prontas de uma marcha. Ele deu um nome até incomum para aquela música aqui nas Gerais, 'Remember'.⁵⁷⁸

Poderíamos classificar esses compositores de “espontâneos”, isto é, aqueles que escreviam ao “correr da pena”, como faziam Johan Sebastian Bach e Franz Schubert, que compunham com extrema rapidez as músicas que deveriam ficar prontas e imediatamente colocadas para uso dos músicos.⁵⁷⁹ Desde então, toda vez que morre algum membro da família Coelho, os músicos da Lira se reúnem para tocar nas exéquias as músicas adequadas para esse cerimonial de forma a não deixar morrer a tradição iniciada com João Inácio Coelho, que foi diretor da Lira em 1876. Mesmo não tendo mais um músico dessa família na orquestra, a cada um que morre, *tem que tocar no enterro do fulano de tal. Então essa história precisa ser preservada.*⁵⁸⁰

Acompanhando as cerimônias, e “ouvindo a música escrita em Minas Gerais, [...] chegamos à conclusão que houve uma identificação entre o músico-criador e o auditório, entre o compositor e o povo. À exigência do povo, respondiam os compositores e vice-versa”.⁵⁸¹ Em Minas Gerais, é seguro dizer que houve correspondência entre ação e recepção nesse empreendimento, coexistindo “de um lado aquele que doa e do outro o que recebe e sabe corresponder”.⁵⁸² Essa relação garantiu a criação e a permanência dessas composições nas celebrações organizadas pelo povo.

Quando nasceu Ireno Baptista Lopes, marchas fúnebres já eram tocadas no Brasil por pianistas e bandas de música, Lembremo-nos do fato citado por Carl Seidler ocorrido em 12/10/1828 em Serrito (RS) e daquelas que Debret ouviu nas procissões da Semana Santa de 1831 no Rio de Janeiro. Ireno deve tê-las conhecido, ouvido e tocado em meados do século XIX, próximo dos seus 20 anos de idade, quando em São João já havia músicos em quantidade e capacidade para tocá-las. Pelo que se sabe, a *Marcha da Paixão* é sua única

⁵⁷⁸ Depoimento de Aluizio Viegas. O título *Remember*, segundo Aluizio, estava relacionado à intenção do autor de que a Lira a tocasse nos enterros de membros da sua família. João Feliciano compôs outras duas marchas para orquestra: *Uma Lágrima* e *Marcha Fúnebre in Dó menor*.

⁵⁷⁹ “Espontâneo”, segundo Henrique de Curitiba, compositor paranaense referindo-se ao termo usado pelo colega carioca Ricardo Tacuchian, não quer dizer inculco. Diz respeito àquele compositor que escreve em tempo curto, ao contrário daqueles que se dedicam às músicas de concerto e que demandam longo tempo de criação. Cf. Entrevista concedida por Henrique de Curitiba em “Encontro com Compositores” ao Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, em 1994.

⁵⁸⁰ Palavras de Aluizio José Viegas em depoimento a mim concedido em 24/7/2000.

⁵⁸¹ LANGE, Francisco Curt. A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro. *Separata do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*. Coimbra: 1966, p. 78.

⁵⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*: quarta consideração extemporânea. Introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009, p. 38-39.

composição. Mesmo diante da indisponibilidade do manuscrito original, não há quem ouse duvidar e deixar de lhe atribuir a sua autoria.

Ireno morreu aos 54 anos de idade e a marcha que compôs, por volta dos seus 45 anos, foi plenamente aceita pela comunidade, tanto que passou a ser uma obrigação das bandas de música tocá-la na Sexta-feira da Paixão. Mesmo não tendo sido a composição feita sob encomenda de qualquer irmandade, as responsáveis pela festa assumiram o compromisso com as bandas sobre a sua execução nesse momento. O próprio compositor, ao lhe dar o título, pode ter-se incumbido de colocá-la à disposição das solenes cerimônias da Sexta-feira Santa. De Ireno, não restou uma foto. Sua lembrança é por vezes confundida com a do filho Luiz Baptista Lopes, que também se dedicou à música como regente, flautista, compositor e professor, além das habilidades como calígrafo e artista plástico. Ambos contribuíram com o seu talento para oferecer o que o povo desejava: música para suas festas.

Da tradição musical da vila de São José d'El Rey, do início do século XVIII, sobressaiu contingente notável de compositores, instrumentistas e cantores que se reuniram na Sociedade Orquestra e Banda Ramalho fundada pelo músico Bernardo José Ramalho e seu filho José Luiz Ramalho pelos idos de 1860. A Orquestra atraiu os melhores músicos do lugar, destacando-se, além dos membros da família Ramalho, o compositor Antônio de Pádua Alves Falcão, Fernand Jouteaux, originário da França, e o são-joanense João Francisco da Matta, que escreveram e experimentaram boa parte das suas obras nesse grupo. A banda ainda se mantém e é a responsável pela música que se toca nas procissões da cidade de Tiradentes.

Entre esses músicos, realço o Tenente Antônio de Pádua Alves Falcão (1848-1927), autor de marchas fúnebres e peças para coro, solista e orquestra, de grande aceitação na região. Foi certamente um grande líder, pois, além de bom músico, travou amizade com outros maestros dos arraiais e vilas próximas, com consequências positivas para a música regional. Seu espírito de urbanidade cooperou para a circulação de repertório entre os arraiais vizinhos – Resende Costa e Lagoa Dourada –, principalmente onde podem ser ouvidas em festas do calendário da igreja, e não somente na Semana Santa.

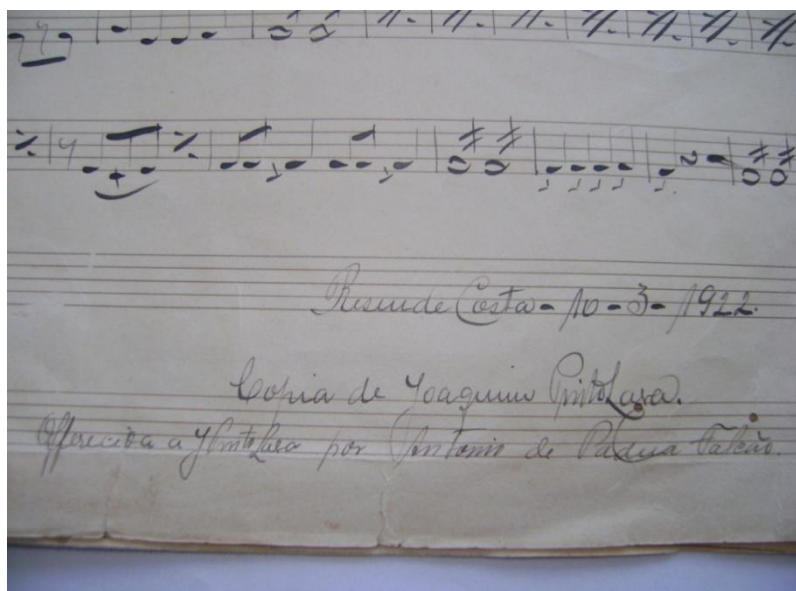


Figura 11 – Anotações do maestro Joaquim Pinto Lara, de Resende Costa, no final da parte de 2º violino da “Missa Corôa de Sta. Cecília”, de Antônio de Pádua Falcão, que lhe foi oferecida pelo compositor tiradentino.

Fonte: Arquivo particular de Joaquim Pinto Lara.



Foto 17 – Orquestras Ramalho (São José d’El-Rey) e Ribeiro Bastos (São João d’El-Rey) juntas em um piquenique no ano de 1922.

Fonte: Arquivo pessoal de Olinto Rodrigues dos Santos Filho.⁵⁸³

⁵⁸³ Foto tirada cinco anos antes da morte do maestro Antônio de Pádua Alves Falcão (em destaque), ocorrida em 1927, quando havia completado 79 anos de idade. Na foto, o maestro Pádua Falcão (74) aparece de pé ao fundo, à esquerda, de bigode, cavanhaque, cabelos brancos e sem chapéu, diferente dos demais.



Foto 18 – Antônio de Pádua Falcão, entre músicos, de cabelos brancos e bigode, aos 72 anos de idade.

As marchas de Antônio de Pádua persistem no repertório das bandas de música. Curiosamente, em Tiradentes, terra natal do mestre, a Banda Ramalho não toca uma marcha sequer. Constam no arquivo as poucas partes da marcha *Uma Dor*, na qual o compositor deixou uma dedicatória: “Oferecida à corporação musical desta cidade em especial signal de gratidão p. um favor prestado. Março de 910”.⁵⁸⁴ A partitura permanece no arquivo, mas não foi colocada para uso da banda de música.

É provável que esse distanciamento venha de longa data e se deva ao fato de Antônio de Pádua ter-se desentendido com o maestro Joaquim Ramalho em 1922, durante o período de governança de Artur Bernardes.⁵⁸⁵ As divergências políticas que travou com o líder musical da família Ramalho que dava nome ao grupo musical ocasionaram o seu afastamento da direção musical do grupo. Divididos pela preferência política, só restou ao maestro Pádua Falcão se desvincular do grupo e mudar-se para Belo Horizonte pouco tempo antes da sua morte em 1927. Falcão faleceu no dia 4 de agosto sem que tenha recebido as costumeiras homenagens reservadas aos grandes músicos de sua época. Não deixou testamento e os poucos bens que possuía:

Duas mesas velhas avaliadas, a seis mil réis cada uma, doze mil réis; um armário para guardar livros avaliado por cinquenta mil réis, um relógio de parede, velho, avaliado por trinta mil réis. Benfeitorias: uma casa de morada

⁵⁸⁴ Esta é uma marcha longa, de 64 compassos, em Dó menor, diferente de outras composições do maestro. Não tem instrumento solista e não está no repertório das outras bandas da região.

⁵⁸⁵ Em 1922, passados 100 anos da Proclamação da Independência, o Brasil conheceu dois levantes importantes, um no Maranhão e outro no Rio de Janeiro, que foram abafados pelas forças do Governo Federal. Nesse mesmo ano, a campanha para presidência da República motivou as desavenças entre os maestros tiradentinos.

assobradada, coberta de telhas, com quatro janelas e duas portas de frente à Rua Herculado Veloso nº 13 [...] avaliada a casa por tres contos e seiscentos mil réis (3:600/000) e o quintal por trezentos e sessenta e cinco mil e quinhentos réis (365.500) somando o total de quatro contos e cinquenta e sete mil réis (4:057,000),

foram colocados em praça pública para serem arrematados em terceiro leilão marcado para o dia 12 de julho de 1928.⁵⁸⁶

Sabedor de que havia um jovem talentoso em Lagoa Dourada, Antônio de Pádua tratou de convidá-lo a ir até São José. O rapaz era João Evangelista Bernardes (1898-1989),⁵⁸⁷ mais conhecido por *João Mariafra*, apelido conseguido pelo fato de ter sido filho de Maria Afra de São José, uma mulher negra que trabalhava como costureira nas fazendas do lugar. Mariafra revelou-se importante músico da sua terra natal, tendo seu talento reconhecido ainda na adolescência, como destacou seu filho, Afonso Ligório Bernardes:

*Começou a aprender música ainda menino com um músico de Lagoa Dourada chamado João Simeão Gomes, já falecido, à noite na base da lamparina, pois durante o dia acompanhava a mãe nos serviços. Desenvolveu tanto que Simeão resolveu passar o menino Mariafra a tomar lição dos outros alunos, dos quais ele tinha vergonha. Começou aos 12 anos, mais ou menos, a tocar na banda de musica Santa Cecília aqui em Lagoa Dourada. Seu nome e arte foram se expandindo pela região, tanto é que, em certa época, o maestro e compositor, meu saudoso também avô materno Antônio de Pádua Falcão, de Tiradentes, resolveu conhecer o prodígio Mariafra, e, assim sendo, convidou-o pra ir para Tiradentes com sua mãe, pois, lá, teriam melhores condições de vida. Lá chegando, logo ingressou na Banda de Música do meu avô Antônio de Pádua Falcão, e ele tinha uma das filhas chamada Hermínia, a qual viria ser minha mãe.*⁵⁸⁸

Esse feito do maestro Antônio de Pádua foi muito importante, visto que fez de Tiradentes um centro de referência musical e chamou para si a responsabilidade de cuidar da formação de músicos. Os resultados puderam ser sentidos posteriormente após sua morte em 1927. Mariafra, casado com dona Hermínia Bernardes Falcão, retornou para Lagoa Dourada em 1931. Em 1934, beneficiando-se da experiência adquirida com o sogro, fundou a Lira

⁵⁸⁶ Houve um lance oferecido de 2:000/000 oferecido por João Carlos do Nascimento, o que foi aceito pelo Juiz. Para a família, restaram 762\$150 (setecentos e sessenta e dois mil e cento e cinquenta réis) que ficaram com o Juiz municipal em 3 de outubro de 1928 para ser rateado entre os respectivos herdeiros. O restante do dinheiro serviu para cobrir dívidas que o maestro havia contraído no final da sua vida. Cf. Inventário Comarca de Tiradentes 2º Ofício /1927, 59 páginas, disponível no IEPHA – Arquivo Histórico do Escritório Técnico II de São João del-Rei.

⁵⁸⁷ Natural de Lagoa Dourada.

⁵⁸⁸ Depoimento de Afonso Ligório Bernardes (Afonso Mariafra) a mim concedido em 13/8/2011 em sua residência localizada na cidade de Lagoa Dourada.

Lagoense e fê-la responsável pela música a ser ouvida na Semana Santa e demais festas religiosas do lugar.



Partitura 13 – Parte de Piston da Marcha Fúnebre Saudades e Recordações, de João Bernardes (João Mariafra).

Fonte: Arquivo da Banda Ramalho de Tiradentes.⁵⁸⁹

João Mariafra, à frente da Lira, revelou-se um profícuo compositor de marchas fúnebres. Desde fins do primeiro quartel do século XX, suas marchas ganharam as ruas da sua cidade

⁵⁸⁹ Cópia feita pelo autor em 23/2/1932, durante o período de transição do maestro entre Tiradentes e Lagoa Dourada, dois anos antes da fundação da Lira Lagoense.

natal e as de Resende Costa, especialmente, em virtude dos laços de amizade travados com os músicos resendecostenses. Sua atuação no município lhe rendeu um valoroso reconhecimento e comparação feita pelo Monsenhor José Hugo, o pároco da cidade:

Fui pároco aqui durante 45 anos [1961-2006]. Desde que aqui cheguei já encontrei Senhor João Mariafra, durante toda a vida dele, ele era o maestro do coro paroquial, o organista, regente da Lira Lagoense. Tudo estava sob a chefia dele. As missas dominicais a Semana Santa. [...] O Senhor João Mariafra aqui, era como o senhor Quinzinho em Resende Costa. Ele foi a alma viva da música.⁵⁹⁰

Esse espírito cooperativo, no entanto, teve seus reveses. A amizade podia se dar entre grupos e maestros de lugares diferentes, mas, dentro de uma mesma vila, as desavenças foram uma realidade. Havia contendas políticas, disputas por serviços, além, é claro, a preferência do público. O caso das discordâncias entre os maestros Ramalho e Falcão rendeu, ao último, o silêncio da sua música na Banda de Música da sua terra natal, o que perdura, passados quase 100 anos do ocorrido. Fomentada pela Independência da República e pelo nascimento de partidos políticos como o Conservador e o Liberal, em Minas Gerais, elas proliferaram e se desenvolveram fazendo com que pequenas vilas tivessem mais de uma banda de música. Subsidiadas por políticos, aos quais deviam acompanhar, evitavam participar de eventos patrocinados pelo partido adversário: *a banda de um lado não tocava com a banda de outro lado.*

As desavenças notadas entre maestros, como a citada, se estendiam também aos grupos que disputavam o mercado de leilões e a preferência das irmandades. As disputas entre *Banda de cima x Banda de baixo* e *Coalhadas x Rapaduras*⁵⁹¹ denunciavam também a cor da pele dos homens que compunham esses grupos e impunham rivalidades que foram notadas por Curt Lange em suas andanças por Minas Gerais ou outros locais do Brasil. Segundo ele,

casi siempre rivales, fueran las animadoras de las festividades y de los acontecimientos cívicos y como hemos mostrado en nuestro estudio sobre la música en Minas Gerais, representan algo así como la amalgama sonora que

⁵⁹⁰ Monsenhor José Hugo de Resende Maia em depoimento a mim concedido na casa paroquial de Lagoa Dourada em 28/3/2013, Quinta-feira Santa.

⁵⁹¹ Em São João, surgiram dois grupos denominados Coalhadas e Rapaduras. O *Coalhadas*, da Orquestra Ribeiro Bastos, era formado por pessoas de pele mais clara, branca – apesar de Ribeiro Bastos ser mulato –, e o *Rapaduras*, da Lira Sanjoanense, por homens de pele escura. A rivalidade entre os grupos ultrapassava as disputas pelo mercado de música e se transportava para a competição pela excelência musical.

unió a la sociedad brasileira en sus alegrías y sus tribulaciones, en ciudades y aldeas.⁵⁹²

Notícia, agora, se tem da provável data natalícia de João Francisco da Matta (1848?-1906), figura emblemática da arte musical mineira, nascido em São João. Juntos, Eduardo Lara Coelho e Aluizio José Viegas levantaram registro de batismo realizado em São João del-Rei, que suspeitam ser do compositor. Procuraram o dia em que era comemorado o dia de São João da Matta (8 de fevereiro) entre 65 e 75 anos anteriores à data de seu falecimento em 4/6/1909. Depararam com um único registro na década de 1840, cujo conteúdo é o seguinte:

João – inocente – crioulo – escravo – Aos vinte e quatro dias do mês de Março de mil oitocentos e quarenta e quatro nesta Igreja Matriz de N. S. do Pilar da Cidade de São João del-Rei, o Reverendo Coadjutor Bernardino de Souza Caldas batizou solenemente e pôs os Santos Óleos a João, inocente, crioulo, filho de Maria africana, escrava de D. Ana Marciza de Jesus, nascido a oito de fevereiro do mesmo ano. Foi padrinho José Pedro Guimarães, solteiro, todos desta freguesia. E para constar, mandei fazer este assentamento que assinei. *Era ut supra*. O Vig.º Luiz José Dias Custódio. Livro de Batizados Nº 5 (1843 a 1854), Folha 46.⁵⁹³

“Formado na *Escola Coalhada* do mestre Ribeiro Bastos, notabilizou-se como maestro, compositor, afinador de pianos e instrumentista”,⁵⁹⁴ além de exercer o ofício de mascate (tropeiro). Possuidor de um talento musical incomum, suas composições chamaram a atenção de Antônio Carlos Gomes, que, ajudado pelo imperador D. Pedro II, tentou levá-lo para a Europa. Tal empreitada não obteve sucesso, pois o músico mineiro estava enamorado de uma moça da qual se tornou esposo. Da Matta permaneceu em Minas Gerais para surpreender tanto pelas suas habilidades musicais quanto pelas suas travessuras.

⁵⁹² LANGE, Curt *apud* BUSCACCIO, César. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*, p. 157.

⁵⁹³ COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*, p. 142.

⁵⁹⁴ COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*, p. 142.

Como se empenhou na atividade de mascate – função pouco apreciada pela sociedade da época, mas de significativa importância para a formação de Minas Gerais desde o século XVIII –, não tinha residência fixa e deixou manuscritos de suas músicas espalhadas por onde andou. Além de São João, era sempre visto em Tiradentes, Aiuruoca, Oliveira e no distrito são-joanense de Rio das Mortes, onde fundou, com auxílio de José Quesino de Andrade, o “Zé Bola”, em 1895, a banda de música local. O compositor esteve em outros lugares, o que nos faz crer em um número maior de músicas inéditas. Não raros são os casos que se contam das suas peripécias e das constantes mostras de suas habilidades artísticas amplamente divulgadas pelos jornais de época. É dele a única marcha fúnebre de compositor mineiro escrita para piano e editada pela Arthur Napoleão, denominada *Serões Musicais*.⁵⁹⁵



João Francisco da Matta



Foto 19 e Figura 12 – de João Francisco da Matta da Lira Sanjoanense de São João del-Rei e da Casa de Cultura de Oliveira (MG).⁵⁹⁶

João Francisco da Matta foi homem de vida errante, inquieto, mas profundamente devotado à arte musical. Um fato inusitado foi relatado por João Batista de Assis Viegas:⁵⁹⁷

O João da Matta havia prometido ao Ribeiro Bastos escrever uma marcha para a Semana Santa, uma marcha festiva para a procissão do Senhor. E quando no sábado que antecede o Domingo de Ramos, chega o João da Matta na cidade. Ele era uma pessoa que pouco parava em São João del-Rei, pois vivia viajando para seus negócios. Ele chega e logo de imediato o Ribeiro Bastos diz:

⁵⁹⁵ Partitura disponível na Biblioteca Nacional. Cf. <www.bn.gov.br>. Acesso em: 10 out. 2010.

⁵⁹⁶ A foto incluída me foi gentilmente cedida por Silvério Parada, que a copiou de uma antiga foto da Lira Sanjoanense, da qual da Matta era trompista.

⁵⁹⁷ Pai de Aluizio José Viegas e aluno de Emídio Apolinário Machado.

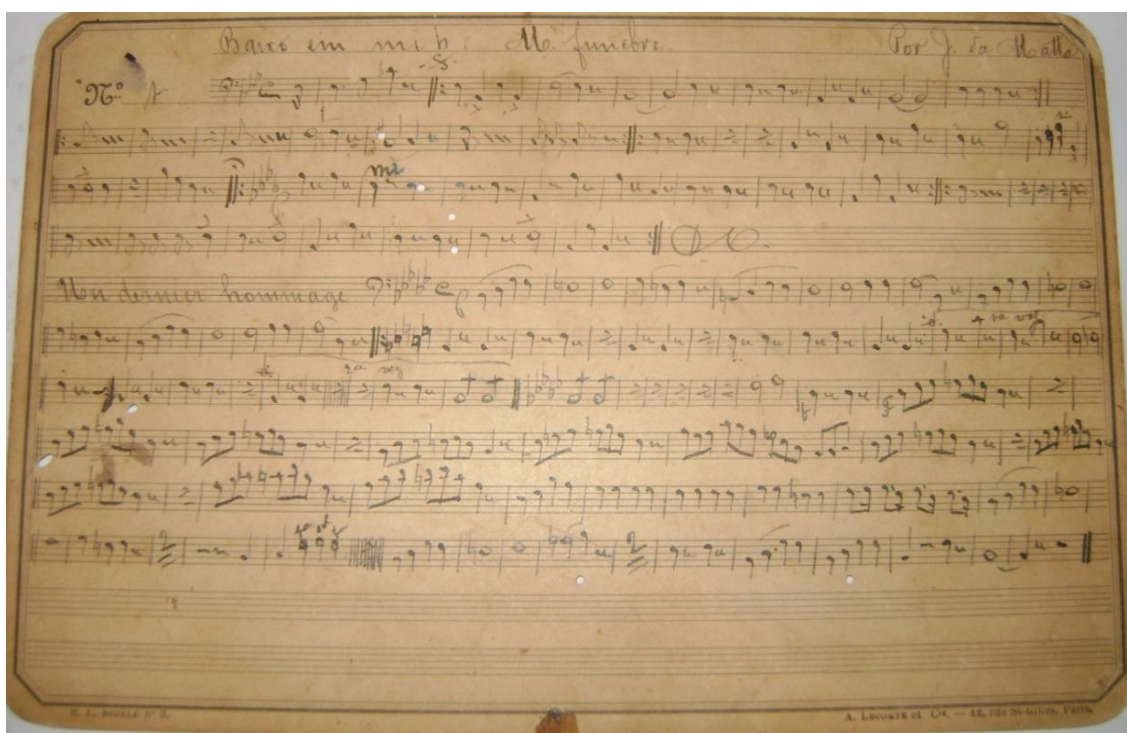
Ribeiro Bastos: *E minha marcha, o Sr. não mandou!*

João da Matta: *Ih, maestro, eu esqueci. Não fiz a sua marcha, não.*

Ribeiro Bastos: *Então vou ter que tocar outra...*

Então eu disse que ia ter uma novidade e esse ano não tem!

Repreendido pelo rígido e exigente maestro Ribeiro Bastos, seu ex-aluno se recolheu e, no dia seguinte, na manhã do Domingo de Ramos, entregou-lhe a marcha que escrevera de um dia para o outro, à qual deu o nome de *Triunfo*. A música, segundo Viegas, “não tem novidade nenhuma, mas mostra aquele músico inato capaz de escrever em um dia, na virada de uma noite, uma música para atender um compromisso”.⁵⁹⁸



Partitura 14 – Manuscrito de parte musical feita em papel cartão – que facilitava a leitura durante percursos – onde estão copiadas duas marchas fúnebres: uma de João Francisco da Matta e outra de E. Marie (*Un Dernier Hommage*), pertencente à Lira Ceciliana de Prados.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Aluízio José Viegas, em depoimento.

⁵⁹⁹ A música de Francisco da Matta, uma peça curta, repete o costume do compositor de poucas vezes dar à marcha um título diferente do simples *Marcha Fúnebre*. Como compôs várias marchas – e em lugares diferentes por onde andou –, a identificação do conjunto de sua obra ainda está por ser feita. Há, no entanto, em praticamente todos os grupos musicais da microrregião, pelo menos um exemplar de sua autoria que, por vezes, vem identificada como *da Mata*, *Chico da Mata*, *João Francisco*, *João da Mata*, quase nunca com o seu nome completo: João Francisco da Matta.

Joaquim Pinto Lara (1888-1968), nascido em Belo Vale/MG, ainda menino se mudou com a família para Resende Costa, onde constituiu enorme família. Levou a vida trabalhando como sapateiro, tabelião de registro de imóveis e, fundamentalmente, como maestro, instrumentista (tocava violão, rabecão, requinta e saxofone) e compositor. Sua marcha *nº 12*, uma das principais da Banda Santa Cecília de Resende Costa, é peça também recorrente nas congêneres de Lagoa Dourada e Ritópolis. Dele, há outras marchas cuja identificação demandará trabalho específico.

Mileto José Ambrósio (?), na cidade de Conceição da Barra de Minas, foi um homem simples, lavrador de profissão, maestro e compositor *enérgico, exigente e muito musical*, segundo o tubista Aleluia, presidente da banda, que com ele conviveu.⁶⁰⁰ Segundo Antônio Gaio Sobrinho, “sem dúvida, permanece incontestado, parece imortal por suas composições, o grande nome de Mileto José Ambrósio. Modesto como executante, mas excelente como regente e compositor de nossa outrora brilhante Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição”.⁶⁰¹

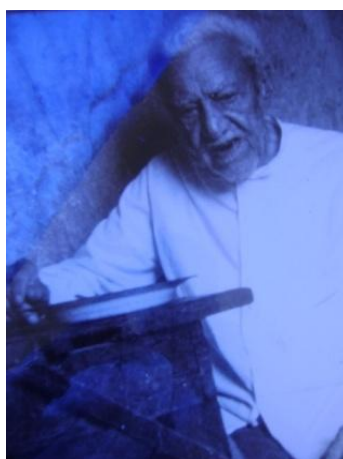


Foto 20 – Mileto José Ambrósio na cozinha de sua casa, sem autor e data.

Fonte: Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Conceição da Barra de Minas.

⁶⁰⁰ Senhor Antônio dos Santos Sousa (1949), conhecido por Aleluia, em depoimento a mim concedido no dia 26/3/2013 na sede da banda, na Terça-feira da Semana Santa, antes da Procissão do Encontro em Conceição da Barra de Minas.

⁶⁰¹ SOBRINHO, Antônio Gaio. *Memórias de Conceição da Barra de Minas*. São João del-Rei, 1990, p. 177. (Edição do autor).



Foto 21 – Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição em 1904, sem autor.

Fonte: Álbum de fotografias de Antônio Gaio Sobrinho.⁶⁰²

Causa surpresa o número de marchas que surgiram assinadas por José Lino de Souza França e Benigno Parreira, o primeiro nascido em Tiradentes e o segundo são-joanense da cepa. Ambos fizeram carreira militar. José Lino tocava bombardino e Parreira foi mestre de banda no 11º BIMth antes de assumir a regência da Lira Sanjoanense. A *Melodia Fúnebre* e a marcha *Virgínia* – que José Lino dividiu a autoria com Benedito do Carmo, para terminá-la, e a *Saudades* do Parreira estão entre as preferidas dos maestros e do público, principalmente de São João.

A *Saudades* (1957), segundo os regentes, além de agradar, é de fácil execução. Não demanda ensaios e, em caso de urgência, mesmo com número reduzido de músicos, a marcha consegue bons resultados junto à audiência. Para o maestro Teófilo Helvécio Rodrigues:

*É compromisso da banda, quando morre algum companheiro músico, a banda toca. A gente reúne o grupo – quem puder – e toca. A gente leva a Saudade do Benigno Parreira. É uma música que se toca com 80 ou 8 músicos. É a mesma coisa. Ela não exige tanto, ‘não tem tanta arte’, tem efeito, então a gente vai.*⁶⁰³

⁶⁰² Foto comemorativa dos “50 anos do Dogma da Imaculada Conceição”. Miletto José Ambrósio está em pé, o primeiro usando quepe ao lado das mulheres.

⁶⁰³ Depoimento a mim concedido pelo maestro em 2/10/2011.



Foto 22 – Benigno Parreira.
Fonte: Edésio de Lara Melo.

Mesmo após o Concílio Vaticano II ter sugerido mudanças na liturgia, com reflexos nas cerimônias paralitúrgicas, o costume de regentes se dedicarem à composição de marchas fúnebres se mantém. O número daqueles que se dedicam à composição não é nada comparado ao de décadas anteriores. Suas músicas, no entanto, permanecem “exclusivas” dos grupos dos quais participam e ainda não circularam entre as bandas de outros lugares.



Foto 23 – Cid Silva (1934).⁶⁰⁴
Fonte: Edésio de Lara Melo.

Cid Silva (1934), Jaime Mendonça (1970), Aloísio de Assis (1952) e Daniel William (1990) homenagearam pessoas da família, ex-músicos e professoras primárias. Modesto da Silva Neto (1944) preferiu chamar a sua de *Opus 1*, Elvis Washington Reis (1996) deu à sua o título de *Stabat Mater* e Theófilo Helvécio Rodrigues (1954) não deixou transparecer os motivos

⁶⁰⁴ Autor da marcha *Mater Lacrimosa* (1958) que as bandas de Dores de Campos tocam na Semana Santa.

que lhe inspiraram. Quanto a João Tomás Silvério (1959), merece registro o fato de ter homenageado sua noiva com uma marcha fúnebre. Segundo o regente:

Um dia retornando da casa da minha namorada, nós éramos noivos ainda, depois de um probleminha que nós tivemos, eu fiquei um pouco triste, 'meio pra baixo'. Aí eu cheguei em casa e me veio aquela marcha. Eu tinha material, tinha folha pautada e comecei a escrever. Num momento de inspiração, foi só colocar as notas no papel. Eu escrevi a parte cantante que toquei no bombardino. Depois eu chamei o Pulinho do Góes, que pegou a tuba em Mib e foi me ajudando a escrever a marcha. Eu tocava a melodia, ia solando e ele me acompanhando no baixo. Aí nós fomos tirando os defeitos e ele me ajudou a montar. Então dei nome à marcha de M. Romilda Silva, atualmente a minha esposa e coloquei na banda para tocar.⁶⁰⁵

Depois de composta, a música foi integrada ao antigo repertório da banda para poder ser ouvida, todos os anos, durante as procissões da Semana Santa.

3.11 Distinções concedidas aos maestros

A prática musical das bandas, distintamente das orquestras e corais, desenvolveu-se fortemente apoiada nas realizações da Igreja Católica e do poder público municipal. Prestigiados e com trânsito entre as lideranças religiosas e as político-partidárias, esses músicos se envolveram com o serviço público dos seus municípios. Por vezes, os maestros-compositores, em resposta ao sucesso individual e dos grupos musicais que dirigiam foram chamados a prestar serviços à comunidade quase sempre remunerado. Essa foi uma tendência natural dos seus contemporâneos, de dedicar à atividade musical como amador, tendo que se incumbir de outros afazeres para o seu sustento.

O prestígio de João Mariafra lhe garantiu dois cargos públicos. Em Tiradentes, por reconhecimento dos munícipes, recebeu o cargo de agente dos Correios, que exerceu além das suas funções de músico e sapateiro até o ano de 1931. Já em Lagoa Dourada, quando tinha 68 anos de idade, foi nomeado delegado de polícia.

Em 22 de março de 1966, por decreto especial do Governador do Estado, o maestro foi conduzido ao cargo de delegado de polícia do município.

⁶⁰⁵ João Tomás Silvério, em depoimento a mim concedido durante a Semana Santa de 2001. Composta no mês de fevereiro de 1984, durante a Quaresma, em Sol menor (Gm), tem 32 compassos e solos de Trombone e Bombardino.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS resolve nomear, nos termos do Decreto-Lei nº 2.105 de 25 de abril de 1947, combinado com o art. 25 da Lei nº 1527, de 31 de dezembro de 1956, o Senhor JOÃO EVANGELISTA BERNARDES para o cargo de Delegado de Polícia do município de LAGÓA DOURADA.⁶⁰⁶

Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte, aos 22 de março de 1966.

Em 6 de janeiro de 1968, o maestro, com as cordiais saudações e respectivas justificativas, encaminhou seu pedido de exoneração:

Eu, JOÃO EVANGELISTA BERNARDES, Delegado de Polícia dêste Município – LAGOA DOURADA –, abaixo assinado, venho pelo presente, solicitar definitivamente de Vsa. Excia., a minha exoneração do cargo que no momento ocupo, em virtude de minha idade (68 anos) em tanto avançada, o que me faz necessitar um grande repouso.

Por outro lado, sirvo-me da oportunidade para esclarecer a Vsa. Excia., que, até quando me foi possível, tive o ideal de bem e fielmente servir: a Pátria, o Estado, e a comunidade onde vivo e resido.

Esperando merecer de Vsa. Excia., as melhores atenções, – neste sentido – confesso-me inteiramente agradecido.



Foto 24 – João Mariafra ao lado de Hermínia, sua esposa, ambos ao violino, em uma serenata na cidade de Lagoa Dourada no dia 13/7/1982.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Documento timbrado, assinado e guardado por Afonso Ligório Bernardes, filho do maestro. No pé da página do documento, uma declaração manuscrita do maestro: *funcionei de 13 de abril de 1966 a 31 de janeiro de 1968.*

⁶⁰⁷ Foto de arquivo de família, gentilmente oferecida por Afonso Ligório Bernardes, filho do casal.

O exemplo de Mariafra é simbólico. Poucos, entre os principais maestros citados nesta tese, não se prestaram às funções de professor, juiz de paz, vereador, delegado ou prefeito, além do primeiro ofício que tinham – pedreiros, lavradores, carpinteiros, ourives, alfaiates etc. – e da batuta que empunhavam diante dos grupos musicais. Adquiriram *status*, sinal de consideração e uma retribuição que lhes foi dada pelos bons serviços musicais prestados à população.

Em São João del-Rei, Ireno Baptista Lopes exerceu o cargo de escrivão de polícia e o de juiz de paz, enquanto Martiniano Ribeiro Bastos, além de ter-se ocupado da mesma função de juiz de paz, conseguiu se eleger vereador e presidir a Câmara Municipal. Ambos, como Antônio de Pádua Falcão, foram professores das primeiras letras ou mesmo diretor de Escola Normal como Ribeiro Bastos. Não por acaso, Joaquim Pinto Lara assumiu o Cartório de Registro de Imóveis, atividade que levou a cabo ao lado da sua profissão primeira que era sapateiro. Nenhum desses maestros viveu exclusivamente da arte da música.

Em Prados, seus principais músicos também exerceram cargos públicos e mostraram-se homens de destaque da sociedade local. Desde que criada a Lira Ceciliana, em 1858, por José Estevão da Costa (1843-1889), a direção do grupo não deixou a mão de seus descendentes. Atualmente, ela é dirigida pelo seu tataraneto Adhemar de Campos Neto, uma herança de família nascida na segunda metade do século XIX. O reconhecimento público não se fez somente com as funções assumidas em seus municípios. Depois de mortos, tiveram seus nomes gravados em prédios públicos e logradouros, para se fixarem na memória dos seus conterrâneos.



Foto 25 – José Estevão Marques da Costa (assinava José Esteves), autor da marcha fúnebre *José Esteves*, exclusiva da Lira Ceciliana de Prados.

Em Prados, é notória a história da família Costa, iniciada por José Estevão. Seus descendentes, Antônio Américo da Costa (1877-1944), João Américo da Costa (1806-1981),

Paulo Américo da Costa (1904-1984) e Adhemar de Campos Filho (1926-1997), empenharam-se na direção da Lira Ceciliana, deixando as suas marchas fúnebres que tanto têm acompanhado os pradenses em sepultamentos e Semana Santa.

Entre as maneiras de relembrar o passado, está a de dar às ruas, praças e prédios públicos nomes de pessoas ilustres da sociedade local. Peter Burke nos lembra que “às vezes países ou cidades recebem nomes de personalidades marcantes como é o caso da Bolívia [homenagem a Simon Bolívar] ou João Pessoa que teve seu nome dado à capital da Paraíba”.⁶⁰⁸ Tom Jobim virou nome de aeroporto internacional no Rio de Janeiro. Essa prática antiga – lembremos de São João e São José del-Rei, nomes de santos e de reis portugueses – manteve-se nas cidades envolvidas nesta pesquisa, onde os munícipes são levados a lembrar dos seus maestros e compositores do passado, cujos nomes estão afixados em edifícios e vias públicas. Baptista Lopes, João da Matta, Ribeiro Bastos, Joaquim Pinto Lara, Mileto José Ambrósio e Antônio Américo da Costa, compositores listados neste trabalho, são nomes de rua em suas respectivas cidades, resultado da consideração que tiveram pelos serviços musicais prestados em suas comunidades.



Foto 26 – Placa da Rua Baptista Lopes em São João del-Rei.



Foto 27 – Placa da Rua João da Mata em São João del-Rei.



Foto 28 – Placa da Rua Joaquim Pinto Lara em Resende Costa.



Foto 29 – Placa da Rua Ribeiro Bastos em São João del-Rei.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 3 jul. 2003, p. 3.

⁶⁰⁹ Fotos 27, 28, 29 e 30 por Edésio de Lara Melo em maio e junho de 2013.

3.12 Marcha fúnebre: breve consideração sobre a estrutura composicional

O fato de o povo português ser muito religioso não é novidade. Sua fé pode ser conferida em cerimônias, nas relações mantidas entre os governantes civis e religiosos, e na quantidade e intensidade das festas religiosas que o Brasil experimentou desde as primeiras décadas do descobrimento. Merece destaque o gosto pela encenação da Paixão de Cristo, costume que foi transplantado para o Brasil pouco depois de começar a ser celebrada em Portugal no século XVI. Não faltaram músicas adequadas para as celebrações e o aprimoramento de uma atenção especial à organização das bandas de música e do repertório característico de marchas a ponto de promoverem “concertos” específicos, algo incomum, que não se repete, por exemplo, no Brasil.

Na cidade de Esposende, uma promoção da banda de música local chama atenção mediante o comunicado: “Notícia acerca de concerto de banda de música apresentando marchas fúnebres em Esposende / Portugal”:⁶¹⁰

Hoje, Domingo, dia 20, [20/3/2005] o Centro Paroquial de Esposende vai abrir as portas para lembrar a época quaresmal que estamos a viver. Trata-se de um espectáculo de ‘Marchas Fúnebres’ de grande qualidade que será apresentado pela Banda de Música do Centro de Formação Musical (CEFORM) de Belinho.⁶¹¹

Ao convite foi anexada sugestiva “análise” de uma marcha fúnebre (indica número de compassos, mas omite o título e nome do autor da música), lugar em que podemos imaginar uma estrutura formal, linguagem musical e síntese de influências sobre as possíveis intenções presentes na música. O enunciado do programa sugere uma cena em que a marcha acompanha a retirada do caixão de sua casa, a caminhada triste, a chegada ao cemitério, as derradeiras despedidas e a conclusão do cortejo com o sepultamento:

Os primeiros dois compassos representam um grito de dor, a chegada do cortejo fúnebre e o levantamento do defunto. Os quatro compassos seguintes representam a organização do cortejo. A caminhada é feita numa marcha lenta e triste, e a melodia convida à oração. No 28º compasso segue-se um forte de quatro compassos que dão a impressão de que a viagem foi interrompida para prestar uma última homenagem ao defunto. A marcha do cortejo continua com uma linda melodia até ao 42º compasso. Os três compassos seguintes representam a chegada ao Campo Santo, e o caminhar

⁶¹⁰ Cf. Câmara Municipal de Esposende, 20/3/2005. Disponível em: <www.sposendeonline.com>. Acesso em: 15 mar. 2009.

⁶¹¹ A Banda de Música de Belinho (Esposende/Braga) iniciou suas atividades em 5/6/1896. Cf. em: <<http://www.bandadebelinho.com>>. Acesso em: 31 maio 2011.

com o caixão até à mesa de repouso. A marcha continua até à sepultura com uma suave melodia, simbolizando a última despedida de alguém já cansado de tanto chorar. O final representa a preparação do esquife até à sepultura. Refira-se que a Banda de Belinho esteve sempre associada às cerimónias da Semana Santa de Esposende.⁶¹²

Essa descrição procura sugerir ao ouvinte algumas intenções que, verdadeiramente, nunca acompanham a partitura musical. É fruto de algum intérprete ou ouvinte que nada tem a ver com a estrutura formal da obra, que guarda certo padrão composicional bastante recorrente em duas possibilidades: uma forma AB ou outra ABA. São em maior número as marchas compostas em três seções (ABA ou ABC); outras, mais antigas, se estruturaram em duas seções, como já demonstrado na Marcha da Paixão de Ireno Baptista Lopes. Os autores mineiros abordados neste trabalho se inclinaram mais ao gosto pela composição em três partes, quando reservaram à parte central (B e/ou C) espaço para apresentação de solos – melodias acompanhadas.

Certa vez, ao solicitar de um jovem resendecostense uma descrição sobre a marcha fúnebre, recebi a seguinte opinião:

*Pra mim ela tem três etapas: começa com aquela parte [...] d'um contrabaixo, todo mundo fazendo aquele solo e depois tem uma linha alegre, pra mostrar uma alegria que ainda vai acontecer e depois ela volta no triste, lembrando que ainda está na Quaresma, na Semana Santa. Ela começa triste, por causa da Quaresma. Ela tem uma ligeira subida que a gente percebe, como uma força de empurrar a música para frente, depois ela volta a ser triste, retorna à Quaresma da Semana Santa. Eu comentei com o João Tomás [maestro da banda] e ele concorda comigo.*⁶¹³

Sobre a estrutura composicional e estilística, podemos fazer um paralelo, comparando a estrutura em três partes da marcha fúnebre com a do Salmo *Laudate Dominum Omnes Gentes* de José Maurício Nunes Garcia, obra em que estão explícitas as influências assimiladas de europeus pelo brasileiro. Há, segundo Monteiro, na primeira e terceira partes do salmo, “um caráter festivo, alegre e, na segunda, a parte do meio, com solo de baixo ou contralto, um

⁶¹² A primeira referência da banda na Semana Santa é de março de 1910, na Procissão do Senhor aos entevados e presos na cadeia, feita na Quarta-feira Santa. “O grande ex-líbris da Banda de Belinho foi as suas Marchas Fúnebres, que apenas eram tocadas na Semana Santa de Esposende e, ainda hoje, são recordadas por grande parte da população de todo o Concelho”. Fonte: Câmara Municipal de Esposende – 20/3/2005 – Disponível em: <www.sposendeonline.com>. Acesso em: 16 mar. 2010.

⁶¹³ Maximiliano de Resende Lara, 22 anos de idade, em depoimento no dia 25/7/2000.

caráter mais taciturno, introspectivo e intimista”.⁶¹⁴ Na forma ABA, a parte B aparece como alívio das tensões propostas por A.

Essa estrutura formal foi a mais empregada pelos compositores mineiros, quando se nota claramente, na seção B, a tendência de incluir um solo, isto é, uma melodia tocada por um instrumento sendo acompanhado por parte da banda de música. Notamos nas composições relacionadas preferência pelo trompete para a realização desses solos, o que pode ser explicado pelo simples fato de possuir esse instrumento duas qualidades: ser muito popular e possuir um som brilhante, penetrante e com capacidade de ser ouvido em ponto distante de onde é produzido.

Recorro ao exemplo singular da marcha fúnebre *Partida Eterna nº 16* que as duas Santa Cecília de Resende Costa e Ritópolis tocam. A marcha, possivelmente de Joaquim Pinto Lara, é monotônica, isto é, não modula para outro tom, está em Sol menor (Gm). Em 24 compassos e dividida em três seções distintas e de mesma proporção (A-B-C), a marcha tem na sua terceira e última partes uma verdadeira valsa com solo de trompete. Nessa marcha, o alívio das tensões ocorre nos oito compassos da terceira parte. Surpresos, os mais atentos não se furtam de comentar o fato de uma marcha fúnebre comportar um trecho tão leve e alegre, que destoa das duas seções anteriores, densas, carregadas de sons e passagens mais pesadas.

Quanto à sua organicidade interna, uns dos parâmetros fundamentais para compreendermos a estilística adotada pelos compositores são as claras relações estabelecidas entre a tônica da seção **A** com as outras, **B** e, às vezes, **C**. Portanto, as marchas que analisamos estão enquadradas em três formas:

- 1- São aquelas compostas no sistema antigo, isto é, quando a música tem duas seções, parecido com o modelo apresentado atrás, de Wolfgang Amadeus Mozart e Ernesto Nazaréth, cujas marchas foram compostas na forma binária. A Marcha da Paixão, composta em Mib Maior (Eb), e Campo do Repouso em Sol menor (Gm) têm seções distintas, mas, com a reexposição de **A** para sua conclusão, sem um solo definido de qualquer instrumento. Neste caso, elas se diferem das marchas de Mozart compostas na forma AA-BB e da do compositor carioca que foi escrita na forma AA-B.

⁶¹⁴ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto*, p. 267.

Quadro 6 – Modelo composicional da *Marcha da Paixão* de Ireno Baptista Lopes (a) e *Campo do Repouso* de Michel Bléger (b).

	Primeira parte – A	Segunda parte – B	Terceira parte reexposição de A
A	Eb	Eb	Eb
B	Gm	Bb (trio) ⁶¹⁵	Gm

- 2- Outra possibilidade, e muito recorrente, é a composição baseada na forma A-B-C, isto é, para sua conclusão, a marcha não repete a seção A, mas se faz na apresentação de novos elementos melódicos e/ou harmônicos em C, que também é conhecida por Trio. Nesta, além de solos, é comum uma nova tonalidade, como demonstrado no quadro a seguir:

Quadro 7 – Modelo da *Marcha Soledade* de Antônio de Pádua Alves Falcão (a) e *Dores* de Antônio Américo da Costa.

	Primeira parte – A	Segunda parte – B	Terceira parte – C
A	Fm	Ab	Db
B	Cm	Eb	C

As marchas têm 24 compassos e estão divididas em três seções de oito compassos cada. Cada seção tem uma tonalidade diferente. Na *Soledade*, há solo de clarineta e, em *Dores*, não há instrumento solista; ela é toda “cheia”.

Invariavelmente, as modulações acontecem, sem preparação para um desses tons, como demonstrado nesses quadros. As mudanças são bruscas, com as sensações de tensão e relaxamento entre as partes, sem as introduções ou pequenos trechos, destinados a preparar os ouvintes para a sua audição. Devemos, porém, não tomar esse modelo como único. Os mineiros se adaptaram melhor ao formato **A-B-C**, com uma quadratura que podemos chamar de perfeita, em que as seções se dividem de maneira bastante equilibrada, como fizeram os mestres europeus, Mozart e Chopin, ambos abordados na segunda parte desta tese.

O quadro geral das marchas nos informa as mais usadas, colocando em evidência os seus respectivos compositores.

⁶¹⁵ Trio, como anotado no manuscrito existente na Santa Cecília de Sabará.

Quadro 8 – Marchas tocadas por cinco ou mais bandas de música.

	Marcha / tonalidade	Compositor	Em quantas bandas
1º	Marcha da Paixão (Eb)	Ireno Baptista Lopes	13
2º	Marcha dos Passos (Ebm)	Martiniano Ribeiro Bastos	9
3º	Campo do Repouso (Gm)	Michel Bléger	8
	Saudades (Cm)	Benigno Parreira	8
4º	Antônio Francisco (Fm)	Antônio Francisco Silva Mourão	7
	Um Eterno Adeus (Ab)	João Francisco da Matta? F. Damian?	7
5º	João da Matta (Eb)	João Francisco da Matta	6
	Marcha Fúnebre nº 1 “Sentimentos” (Cm)	[autor desconhecido] Sílvio Chaves de Mendonça?	6
	Martiniana (Ab)	[autor desconhecido]	6
	Melodia Fúnebre (Cm)	José Lino de Oliveira França	6
	Teófilo Teixeira (Cm)	Teófilo Teixeira de Carvalho (Luiz Coutinho)	6
	Virgínia (Fm)	Benedito Espírito Santo do Carmo e José Lino de Oliveira França	6
6º	Dolorosa (Fm)	Antônio de Pádua Alves Falcão	5
	Marcha Fúnebre nº 2 (Eb)	Autor desconhecido	5
	Soledade (Fm)	Antônio de Pádua Alves Falcão	5
	Das Dores (Cm)	Antônio Américo da Costa	5

A *sonoridade* é outro aspecto que deve ser considerado pelos interpretes, principalmente. “O som grave (como o próprio nome sugere) tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à ligeireza leve e tépida do agudo”.⁶¹⁶ Na marcha fúnebre, essa é uma característica fundamental. Associada à morte, à caminhada lenta em direção ao cemitério e ao enterro do corpo, a marcha fúnebre assumiu, como característicos, os sons graves, o andamento lento e, para contrabalancear, uma melodia suave entre duas seções tensas, fonte de equilíbrio e, ao mesmo tempo, de contraste dentro de uma única peça musical.

Acerca de algumas características da composição de marchas fúnebres, devemos destacar o uso do *compasso* de quatro tempos (quaternário) diferente da forma binária comum nas marchas militares e festivas. Apesar de Mário de Andrade ter se referido genericamente ao gênero “caracterizado pela escrita em compasso binário, ou mais raramente quaternário”,⁶¹⁷ o uso do compasso de quatro tempos foi utilizado na marcha fúnebre desde o seu surgimento na Europa em fins do século XVII. Pouquíssimas são aquelas peças escritas no compasso binário, como o fez Bléger na sua *Campo do Repouso*.

⁶¹⁶ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19.

⁶¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*, p. 307.

Quadro 9 – Formas de compassos mais usadas, considerando as 353 marchas.

Compassos	Nº	%
Quaternário (C)	336	95,19
Binário (2/4)	16	4,59
Ternário (1)	1	0,28
Total	353	100,06 (100%)

Quadro 10 – Formas de compassos mais usadas, considerando as 216 marchas.

Compasso	Nº	%
Quaternário (C)	202	93,51
Binário (2/4)	14	6,48
Total	216	99,99 (100%)

O estilo foi transplantado e assumido pelos brasileiros tanto pelos compositores mais gabaritados quanto pelos mais humildes maestros de banda. Tudo relacionado à estrutura, extensão, andamento, forma de compasso e às duas composicionais AB ou ABA. Muitos não precisaram frequentar conservatórios para apreender os estilos, bastando uma prática ou audição para repetir, no papel, o que se habituaram a trocar e ouvir. Muitos demonstraram zelo, talento e capacidade para realizar o que disse Roy Bennet acerca da arte da composição musical:

Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao planejar uma construção. Em cada caso, o produto final deve possuir continuidade, equilíbrio e forma. Porém, enquanto a arquitetura preocupa-se com o equilíbrio no espaço, a música está voltada para o equilíbrio no tempo.⁶¹⁸

Além dos títulos das marchas, da identificação de alguns autores, datas e locais onde foram compostas e dos motivos que levaram à sua criação, certas características das peças relacionadas nas tabelas anexadas merecem destaque. São os elementos construtivos da composição, isto é, a forma e o número de compassos e as tonalidades. Acrescentamos ao aspecto da sonoridade os andamentos e as tonalidades.

No que se refere aos *andamentos*, devemos “tomar em conta sua relação com o caráter da música (os antigos chamariam isso de *afetos*)”.⁶¹⁹ Mesmo sem a indicação de andamento, a banda, naturalmente, a toca sem pressa, tendo no passo lento dos instrumentistas e das

⁶¹⁸ BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Tradução Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986, p. 9.

⁶¹⁹ NEVES, José Maria. *Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira*. Manuscrito, 2000, p. 4.

peças nas procissões, sugestão do tempo, isto é, da velocidade em que ela será tocada. O contexto fúnebre, neste caso, se encarrega de indicar a velocidade.

Por último, não há como desprezar as *tonalidades* escolhidas pelos compositores para suas músicas. Nota-se que eles evitaram tonalidades consideradas radicais como Lá bemol menor, (Abm), a mesma escolhida por Beethoven para uma de suas marchas fúnebres. Também não há uma sequer escrita nas tonalidades que comportam sustenidos na armadura de clave. A maioria dos compositores preferiu aquelas com bemóis, especialmente Fá menor e Dó menor. A estatística nos ajuda a entender o porquê de as pessoas associarem as tonalidades menores às músicas fúnebres, ditas tristes.

Entretanto, há bom número de peças – 25% do total – que foram compostas em tonalidades maiores, o que nega a associação costumeira que se faz entre a música lamentosa e a tonalidade menor, ou, que, para ser “triste”, a música deva ser escrita em tonalidades menores. Mi bemol maior (Eb) surge como a terceira tonalidade escolhida pelos maestros para suas composições, seguida de Lá bemol Maior (Ab) e Si bemol Maior (Bb), não por acaso, também com bemóis na armadura de clave.

É notório que essas escolhas não tenham ocorrido por acaso. Mesmo não tendo frequentado escolas especializadas de música, eles assimilaram as técnicas de composição, e não somente maneiras de tocar, comportar e fazer funcionar grupos musicais.

Quadro 11 – Tonalidades do total das 353 marchas fúnebres que as bandas possuem.

Tonalidades menores	267	75,63
Tonalidades maiores	81	22,94
Indefinidas	5	1,41
Total	353	99,98 (100%)

Quadro 12 – Tonalidades maiores e menores do total das 216 marchas fúnebres que as bandas de música vêm usando.

Tonalidades	Nº	Porcentagem
Tonalidades menores	165	76,38
Tonalidades maiores	51	23,61
Total	216	99,99 (100%)

Quadro 13 – Detalhamento das tonalidades do total das marchas fúnebres que as bandas de música vêm usando.

Tonalidades	Nº	Porcentagem
Dó menor	58	26,85
Ré bemol maior	6	2,77
Ré menor	4	1,85
Mi bemol maior	29	14,34
Mi bemol menor	8	3,70
Fá menor	68	31,48
Sol menor	15	6,94
Lá bemol maior	13	6,01
Si bemol maior	3	1,38
Si bemol menor	12	5,58
Total	216	100,9 (100%)

Reportando-nos ao que fizeram os compositores do barroco europeu, e observando as tonalidades mais usadas pelos compositores, chama a atenção o fato de terem usado aquelas tonalidades consideradas pelos antigos como tristes, lúgubres, tenebrosas... *Dó menor*: escuro e triste, lamentos; *Mib Maior*: cruel e duro, tom de recolhimento em razão dos três bemóis da clave evocando a tríade sagrada; *Mib menor*, horrível, medonho; *Fá menor*, escuro lamentoso, dor; e, por fim, *Sib menor*, a tonalidade da marcha fúnebre de Chopin, escuro e terrível, suicídio. Curiosamente, tonalidades que têm na armadura de clave bemóis, nunca sustentidos.⁶²⁰

Ao analisarmos as peças dos compositores elencados nesta tese, notamos mais um sinal da retórica barroca em suas obras. Tomemos as tonalidades de Mi bemol maior e menor que Baptista Lopes e Ribeiro Bastos usaram em suas respectivas marchas. O primeiro compôs a sua em Mi bemol maior, tonalidade que Charpentier chamou de “cruel e dura”,⁶²¹ enquanto Mattheson se referia à mesma como “poética, preocupada com coisas sérias e lamentosas”.⁶²² Autores achavam a tonalidade “própria para a igreja” ao associar os três bemóis da armadura de clave à trindade, Pai, Filho e Espírito Santo. Por sua vez, a tonalidade de Mi bemol menor, da Marcha dos Passos de Ribeiro Bastos, pouco usual, é tida como “horrível, medonha, relacionada à ansiedade, desespero, medo dentro da alma, melancolia negra”, da forma como sugerida por Christian Friedrich Daniel Schubart, em 1800, para quem cada tonalidade tem sua

⁶²⁰ Sobre os afetos próprios de cada tonalidade, conferir em COTTE, Roger. *Música e simbolismo*, p. 42.

⁶²¹ TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. St Albans, UK: Corda Music, 2000, p. 5-7.

⁶²² *Idem*.

cor.⁶²³ Assim, organizou-se o repertório que ora trabalhamos, repleto de sugestões que as associam aos acontecimentos fúnebres que permeiam nossa pesquisa.

A respeito da *fraseologia*, notam-se frases periódicas, harmonias simplificadas e tratamento homofônico em que predominam as estruturas harmônicas verticais. De qualquer forma, convém observar a concordância entre o que escreveram os tratadistas antigos do que há sobre a simbologia das tonalidades para a música ocidental. Segundo Roger Cotte, “nossa música atual, não se levando em conta as invenções modernas de atonalidade e do dodecafonismo, quase só conhece os dois modos maior e menor, o primeiro em geral reconhecido como ‘luminoso’, o segundo como ‘escuro’”.⁶²⁴ Não nos ocorre que os compositores tenham realizado suas composições baseadas nas técnicas e teorias desenvolvidas no período barroco, mas as assumiram de forma indireta, baseados nos contatos que tiveram com obras de autores de obras similares que haviam sido compostas em tempo recente, diretamente para uso das bandas de música.

Mas não há como negar o cuidado que tiveram ao impor em suas músicas características que as fazem cheias de significado. O cuidado na densidade dos acordes, a acentuação de notas, o andamento lento, as frases claras dos instrumentos solistas, associados a pequenas células rítmicas e melódicas, bem como a construção das frases musicais nos remetem ao que fizeram os compositores de séculos atrás, do período Barroco, influenciados que foram pelos princípios de retórica que valorizava o que estava sendo tocado, repleto de significado. Na marcha fúnebre tem sido assim desde as intenções sugeridas nos títulos das músicas aos conteúdos musicais internos: os elementos agem para tornar mais significativas as expressões de dor e pesar diante da morte.

Por fim, precisamos observar as escolhas feitas pelos maestros dos instrumentos solistas de suas peças e sobre ritmo. Eles optaram pelos instrumentos de metal, mais sonoros e mais ajustados à realidade dos espaços abertos para suas exposições. Por essa razão, o trompete, seguido do bombardino, aparece como instrumento que mais foi empregado para a realização de solos.

⁶²³ PERSONE, Pedro. Sobre a “teoria das paixões da alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo: Através, n. 4, 1991, p. 23-39.

⁶²⁴ COTTE, Roger. *Música e simbolismo*, p. 37.

Quadro 14 – Instrumentos solistas do quadro das 353 marchas.

Instrumento	Total	%
Trompete	102	28,81
Bombardino	86	24,29
Tutti (cheia)	78	22,03
Clarineta	47	13,27
(Indefinido)	22	6,21
Trombone	13	3,67
Saxofone	6	1,69
Tuba / Baixos	5	1,41
Requinta	5	1,41
Trompa	4	1,12
Total	368 ⁶²⁵	103,91%

Quadro 15 – Instrumentos solistas, subtraído do quadro das 216 marchas que as bandas têm tocado regularmente.

Instrumento	Nº	%
Trompete	77	35,64
Bombardino	71	32,87
Cheia (tutti)	61	28,24
Clarineta	25	11,57
Saxofone	7	3,24
Trompas	5	2,21
Palhetas	4	1,85
Baixos	3	1,38
Requinta	1	0,46
	254	117,46

Quanto ao *ritmo*, o certo é que o carácter militar notado nas primeiras peças que chegaram da Europa, tanto na música de banda, de piano ou de orquestra, foi se perdendo. A célula rítmica característica dos primeiros compassos da marcha fúnebre de Chopin foi colocada de lado. Deixou de ser uma regra imperiosa, que se aplicasse a toda e qualquer marcha fúnebre, para dar lugar a outros aspectos como melodia, contrastes de sonoridades e nuances timbrísticas conseguidas com as combinações de instrumentos.

⁶²⁵ O número de instrumentos solistas, aferido em 368 e 254 das tabelas 12 e 13, respectivamente, é superior ao de músicas, pois em algumas marchas fúnebres há mais de um instrumento solista.

CAPÍTULO 4

A marcha e o cerimonial fúnebre

4.1 Marcha fúnebre e os enterros

A **marcha fúnebre** é como uma oração que leva ao recolhimento e vai tocando até o cemitério e se despedindo do ente querido. Isso marcou muito a cidade. (Dom Sebastião Roque R. Mendes, Bispo Emérito de Belo Horizonte)⁶²⁶ (grifo meu).

Desde as primeiras décadas do século XIX, músicas compostas para o *post mortem* realçaram figuras de personalidades da realeza. Posteriormente, grandes artistas e heróis nacionais foram os mais lembrados por insignes compositores. Desde meados do mesmo século, prestar homenagens póstumas a amigos, artistas, familiares e pessoas dignas da consideração, pelos bons serviços prestados à nação, é frequente nas grandes cidades brasileiras. Fato que fez o Padre Jaime Diniz notar “pretensão e anseios mais elevados” nas suas intenções dos compositores.⁶²⁷

Transportado o costume para São João del-Rei, as bandas locais estiveram prontas, dispostas a ir aonde fosse para acompanhar o morto do local do velório até a sepultura. Felipe Guedes, lanterneiro de banda de música na época do gasômetro, disse que “uma das funções da banda Theodoro de Faria era buscar defunto até onde passarinho não ia”.⁶²⁸ A fala do lanterneiro testemunha o quanto era comum à comunidade das pequenas cidades assistir ou mesmo acompanhar as procissões ao lado de padres e demais membros da sociedade local.

Não disponho de notícia sobre os funerais de Ireno Baptista Lopes. De todos os maestros citados nesta tese, e que compuseram marcha fúnebre, ele é o que nasceu e morreu em tempo mais afastado. É possível que alguma banda de música tenha tocado a Marcha da Paixão, sua única composição, mesmo sabendo que na cidade ela somente é interpretada na Sexta-feira Santa. Músico de prestígio em sua época, certamente, foi levado à sepultura, em 1882, acompanhado pela banda de música da Lira Sanjoanense, conjunto ao qual esteve ligado. A

⁶²⁶ CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé*, p. 36.

⁶²⁷ DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth*, p. 60.

⁶²⁸ BENEDITO, Celso José Rodrigues Benedito. *Banda de Música Teodoro de Faria: perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem histórica, social e musical de seu papel na comunidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 99.

Lira, conjunto que não se prestava aos serviços profanos, deve tê-la experimentado primeiro; afinal, o compositor era o seu regente.

Quando faleceu Martiniano Ribeiro Bastos, em 8/12/1912, o seu funeral se fez com tristeza, pesarosamente, pois perdia a região um grande maestro. Três grupos musicais compareceram para as homenagens fúnebres ao músico: a Orquestra Ribeiro Bastos, a Lira Sanjoanense e a Banda de Música da Estrada de Ferro Oeste de Minas, repetindo na terra são-joanense os costumes que se notavam na capital federal para as briosas personalidades nacionais. Não encontrei referências ao que foi tocado no dia do enterro, mas não seria de estranhar que a banda tocasse duas marchas do compositor: a “Marcha dos Passos” e a *Nº 5*, que escreveu intencionalmente “Para a Rasoura do Domingo de Passos”.⁶²⁹

Infelizmente, não ficaram registros suficientes sobre quais marchas tocaram as bandas de música nos enterros dos maestros locais. Presumo que os músicos interpretaram uma de autoria do próprio falecido ou de alguém muito próximo como ocorreu em São João del-Rei no enterro do maestro Teófilo Inácio Rodrigues em 1973. “Acompanhando-lhe o enterro a sua banda executou a marcha fúnebre *Saudade*, de autoria de Benigno Parreira”.⁶³⁰

Nos lugares onde havia uma banda, era certa a sua participação em enterros. Para aqueles realizados a pé, a banda costumava se postar diante da casa do morto, ou esperá-lo à porta da igreja, para, então, seguir até o cemitério. Durante muito tempo foi assim, e, poeticamente, Cid Destefani a descreveu:

Sapo coaxando no banhado, galos cantando nas madrugada, apitos dos trens, tropel de cavalos, zunido dos bondes, o realejo com o periquito da sorte e outros tantos sons e rumores que se perderam nas noites dos tempos poucos deles ainda lembramos. O funeral daquele figurão em coche ornado com cortinas de tule preto com debruns dourados, tirado por quatro cavalos brancos e no séquito vai a banda executando a **Marcha Fúnebre**, todo mundo a pé, até ao cemitério. Quem viu, viu.⁶³¹ (grifo meu).

Para o enterro de Joaquim Pinto Lara no dia 28/9/1968, em Resende Costa, a Banda Santa Cecília se organizou para tocar no dia seguinte. Ela aguardou a chegada do cortejo no adro da Matriz tocando marchas na derradeira despedida do seu ex-regente. É da tradição local, como

⁶²⁹ Em uma cópia de sua autoria, Ribeiro Bastos se refere à Marcha dos Passos como “Depósito de Passos”, como tendo sido tocada pela primeira vez em 1908.

⁶³⁰ SOBRINHO, Antônio Gaio. *Bandas Musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria*, p. 20.

⁶³¹ Curitiba que já era..., por Cid Destefani. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 17/6/2012.

das outras cidades da microrregião de São João, fazer a banda de música tocar quando morre um dos seus integrantes. Para esse enterro, o maestro Geraldo Sebastião Chaves mandou avisar os Mariafra, que compareceram para participar das últimas homenagens ao amigo falecido.



Foto 30 – Comunidade resendecostense, em procissão, conduz o corpo do maestro Joaquim Pinto Lara até a igreja para Missa de corpo presente e Encomendação Fúnebre. Foto: Scylla, de 29/9/1968.

Fonte: Edésio de Lara Melo.



Foto 31 – Banda de Música Santa Cecília e convidados no adro da Matriz de Nossa Senhora da Penha de França de Resende Costa. Foto: Scylla, 29/9/1968.⁶³²

Fonte: Edésio de Lara Melo

⁶³² A banda toca marcha fúnebre, enquanto o cortejo chega com o corpo do maestro Joaquim Pinto Lara para a missa de corpo presente, a ser celebrada pelo pároco municipal Monsenhor Nelson Rodrigues Ferreira. Destacam-se no centro o maestro João Mariafra (cabelos brancos e segurando uma clarineta) ao lado do filho Afonso Ligório Bernardes (Afonso Mariafra, no trompete), vindos de Lagoa Dourada especialmente para o enterro do amigo.

No primeiro ano da década de 1940, em Piedade do Rio Grande, José Custódio, então com 13 anos de idade, presenciou uma cena bastante curiosa. Havia chegado à cidade uma banda de Emboabas, distrito de São João, para a festa de Nossa Senhora celebrada no lugar, nos dias 13, 14 e 15 de agosto.⁶³³ A banda de Antônio Justino – também compositor e trombonista – possuía marchas fúnebres no repertório de autoria do próprio regente. Como me disse o Sr. José Custódio:

*Em 1940, eles foram tocar na festa em Piedade. O avô do festeiro, no primeiro dia da festa de Nossa Senhora da Piedade, São Sebastião e Nossa Senhora Aparecida [15 de agosto] morreu. Na hora do sepultamento a banda foi tocando uma **marcha funda**. Voltaram do cemitério tocando um dobrado chamado 'Se eu soubesse'. Eles foram tocando no ritmo de morte e voltaram tocando no ritmo de festa. Não teve como interromper a festa (grifo meu).⁶³⁴*

Nem todos os maestros mortos tiveram bandas a lhes tocar marchas fúnebres. O costume de dispensar homenagens fúnebres, aludindo diretamente à marcha fúnebre, não é fato dos tempos atuais. Em suas recomendações, José Maria Xavier (1819-1887), o mais famoso padre-músico de São João, assim se pronunciou:

*Eu de bom grado obedeço à Igreja sem restrições, recommendo, ainda assim toda ausência de pompa e muita simplicidade: mortalha de padre lisa, caixão coberto de lã preta, sem galões, tendo cruz branca sacerdotal: enterro diurno segundo o Ritual Romano, sem preceder convite algum de préstito, excepto o clero e a simples chamada de sino; e a sepultura no Cemitério do Rosário. Em vez de coroas, **marcha fúnebre**, mausoleo, flores, poesias e necrológicos, eu prefiro, e peço, pelo amor de Deos e por caridade, alguns Padre Nossos e outros suffragios constantes (grifo meu).⁶³⁵*

Geraldo Nery Golveia (1926-2011) nasceu e viveu em Jacarandira, distrito de Resende Costa. Ajudou a fundar a Lira São Sebastião, em 1955, buscando sua formação musical no município de Oliveira. Antes de morrer em um hospital de Belo Horizonte, certo de que seria homenageado antes de ser sepultado, pediu que tocassem no seu enterro duas músicas que apreciava: *Chalana* e o *Dobrado Som da Lira*. As três bandas (de Jacarandira, de Desterro de

⁶³³ Segundo Edmilton Eurico Ribeiro, regente da Banda de Música Santa Cecília, a festa, desde 20 anos atrás e por vontade de um padre, passou a ser celebrada no dia 15 de setembro.

⁶³⁴ Sr. José Custódio (conhecido por Bem), em depoimento a mim prestado no dia 15/4/2013. Com 86 anos de idade (ele nasceu em 28/8/1927), é um dos instrumentistas de banda mais idosos em atividade no estado de Minas Gerais.

⁶³⁵ Trecho do testamento do Padre José Maria Xavier, de 13 de junho de 1885. *Revista do APM*, Imprensa Oficial de Minas Gerais: Belo Horizonte, v. 6, fasc. 1, 1901, p. 97-106.

Entre Rios e de Resende Costa) realizaram o seu desejo em enterro no dia 10/7/2011, evitando as marchas fúnebres na hora da despedida.⁶³⁶

Em 1996, em Passagem de Mariana, quando faleceu o maestro e compositor Atahyde dos Santos, seu corpo foi velado em casa, momento em que a comunidade compareceu para se despedir do mestre. Estiveram lá as Sociedades Musicais União XV de Novembro e Santa Cecília. “Durante seu enterro, a Sociedade Musical Santa Cecília de Passagem de Mariana, que iria tocar marchas fúnebres de sua autoria no cortejo, foi impedida pela família do autor, pedindo para que não tocassem”.⁶³⁷ A viúva, dona Maria Auxiliadora Fernandes dos Santos (Dodora), a mim me disse que solicitou à banda que tocasse outras músicas. *Pedi à Santa Cecília que não tocasse as marchas fúnebres que o meu marido compôs, por achá-las muito tristes. Mas hoje estou arrependida, deveria ter deixado.*⁶³⁸

A tradição de realização dos enterros acompanhados por música de banda encontra-se em franca decadência. O crescimento das cidades, os enterros feitos de automóvel, velórios realizados nos próprios cemitérios e a dificuldade de reunir os músicos têm inibido a participação das bandas de música. O costume largamente difundido desde a segunda metade do século XIX vai aos poucos se apagando e os apelos para que se tenha música nessas ocasiões vão se resumindo a casos específicos.

4.2 Marcha fúnebre e a Semana Santa

*O povo é genuinamente catholico frequentando sempre todos os actos religiosos. Faz todos os annos os principaes festejos, merecendo especial attenção os de N. S. dos Passos, de No. S. das Dores e Semana Santa (José Augusto de Rezende).*⁶³⁹

Um cheiro de mistério e de manjerição no ar. Sinos chorosos e barulhentas matracas. Acordes graves, lentos e lancinantes da banda. É o sinal. Os de perto, os de longe, os da roça, os ausentes de tanto tempo enchem a cidade.

⁶³⁶ *Jornal das Lajes*. Resende Costa: Ano VIII, n. 100, p. 5.

⁶³⁷ ZADRA, Rômulo Zadra Fortes. *Athayde dos Santos e as bandas marianenses: aspectos biográficos e catalográficos*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso-Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013, p. 21.

⁶³⁸ Dodora, em depoimento a mim concedido no dia 19/4/2014 no Departamento de Música da UFOP.

⁶³⁹ REZENDE, José Augusto de. *Livro de pállidas reminiscências da antiga Lage*, p. 50.

Religiosidade, encontro, fé e saudade. É a Semana Santa (Rosalvo Gonçalves Pinto).⁶⁴⁰

Se os alemães contribuíram para a estruturação das bandas militares tanto em Portugal quanto no Brasil, é da Península Ibérica, principalmente Portugal, a tradição de se fazerem procissões. Como exemplifica José Ramos Tinhorão, “a denúncia do Padre Luis da Grã serve para mostrar que desde seus tempos de residência em São Vicente (1556-61), os portugueses já haviam introduzido no Brasil o costume das encenações dentro da animada função eclesiástica das procissões”.⁶⁴¹ Os jesuítas, já nas primeiras cartas que escreveram a partir do Brasil, deixaram claro o costume de se realizar a Santa Semana em meados do primeiro século da colonização. O padre Antônio Pires, em Pernambuco, dia 2 de agosto de 1551, em carta que endereçou à sua congregação em Roma, revelou:

Em nossa casa, disciplinam-se todas as sextas-feiras e alguns dos recém-convertidos vem disciplinar-se com grandes desejos. Na procissão da Semana Santa [realizada entre 22 e 29 de março de 1551] disciplinam-se alguns, assim dos nossos como dos recém-convertidos e daí em diante começaram a confessar-se com o padre Navarro em sua língua tupi, porque já muitos que o querem e desejam.⁶⁴²

Segundo Paulo Castagna, “no Brasil, a Procissão do Enterro foi descrita pela primeira vez no Colégio de Porto Seguro, Bahia, na Sexta-feira Santa de 20/04/1565, pelo jesuíta Antônio Gonçalves”.⁶⁴³ Nesse primeiro século de colonização, além dos padres, foram os autóctones os principais responsáveis pela música que se fez na Colônia. O Pe. Fernando Cardim, que aqui esteve entre 1583 e 1598, descreveu algumas manifestações musicais dos indígenas no seu livro *Traité de la terre et des gens du Bresil*:

Eles cantam e dançam porque eles não fazem uma coisa sem a outra. Assim atravessando a cidade, fomos acompanhados em procissão até a Igreja com danças e boa música de flautas, com o *Te Deum Laudamus*. [...] Depois da Missa solemne com diácono e subdiácono oficiada com canto pelos índios com as suas flautas e cravo. Durante a Missa alguns salmos e *motetes* foram cantados por um jovem estudante com uma extraordinária devoção [...]. Em todas as vilas existem escolas que ensinam a contar, cantar e tocar. Todos

⁶⁴⁰ PINTO, Rosalvo Gonçalves. *Semana Santa de antigamente*. In: *Um olhar sobre Resende Costa*: coletânea de textos do Jornal das Lajes. Elaine Amélia Martins, Rosalvo Gonçalves Pinto, organizadores. Resende Costa: Amirco, 2001, p. 228.

⁶⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 68.

⁶⁴² HUE, Sheila Moura. *Primeiras Cartas do Brasil [1551-1555]*. Tradução, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p. 46.

⁶⁴³ CASTAGNA, Paulo. *A procissão do enterro*, 2001, p. 829-856. (citação na p. 836)

aprendem facilmente e há já muitos que tocam flauta, viola, cravo e participam nas Missas cantando facto muito apreciado por seus pais.⁶⁴⁴

Não havia banda seguindo as procissões, mas grupos vocais acompanhados de instrumentos para os motetos cantados por autóctones ou pelos cantores vindos do Colégio dos Meninos Órfãos de Lisboa⁶⁴⁵ diante dos altares móveis colocados nas vias por onde passavam as procissões e nas capelas dos arraiais e vilas. Para as músicas interpretadas pelos grupos vocais, houve acompanhamento de instrumentos que se estendeu pelos séculos seguintes. Os homens daquela época descrevem-nos esses conjuntos formados às vezes por “um contrabaixo, dois violinos, duas flautas e uma clarineta”,⁶⁴⁶ cuja formação ainda se pode observar para os motetos de Passos e Dores cantados na Semana Santa em Minas Gerais.

A encenação da Paixão e Morte de Cristo iniciada no século XVI foi reforçada pelos membros da corte desde 1808. A família de D. João VI participava ativamente das procissões que se revelavam um importante instrumento de exposição pública do rei. Para o dia da sua chegada ao Brasil, organizou-se uma procissão que o conduziu, acompanhado pela Banda de Música da Brigada Real até a Sé, para celebração de Missa Solene. Nada ocorria por acaso; portanto, “as festas deveriam ser grandiosas e memoráveis no sentido de fazer guardar na memória”⁶⁴⁷ a figura do soberano que objetivava reafirmar seus direitos e poderes. Por isso, não havia momento melhor para a aparição pública do rei do que na Semana Santa, justo que, nessa data, os fiéis se reuniam para os festejos de praxe nos núcleos urbanos.

As aparições de membros da família real em festas eram corriqueiras, e não se limitando à cidade do Rio de Janeiro. “D. Pedro, em 1826, levaria dona Domitila à Bahia e duas vezes a Santa Cruz e ao convescote na casa do irmão da viscondessa de Taguaí, acompanhá-la-ia nos

⁶⁴⁴ CARDIM, Fernando. *Traité de la terre et des gens du Bresil* apud BALMORI, Ana. In: *A Música na documentação histórica portuguesa respeitante ao Brasil*: alguns elementos. Disponível em: <www.revista.akademie-brasil-europa.org>. Acesso em: 24 fev. 2012. As primeiras cartas escritas pelos jesuítas que vieram para o Brasil, no século XVI, contêm significativos relatos sobre atividade musical na Colônia, onde são ressaltadas procissões, missas e a capacidade desenvolvida pelos índios na prática do canto e dos instrumentos musicais. Cf. HUE, Sheila Moura. *Primeiras Cartas do Brasil [1551-1555]*, Tradução, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

⁶⁴⁵ Colégio fundado pelo jesuíta catalão Pedro Domenech. Em 1550, juntamente com a segunda missão jesuítica, chegaram sete deles ao Brasil, para com seu canto ajudar a chamar para próximo dos padres os autóctones para serem evangelizados. Cf. HUE, Sheila Moura. *Primeiras Cartas do Brasil [1551-1555]*. p. 65.

⁶⁴⁶ EWBank, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras*, p. 215.

⁶⁴⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão*, p. 15-16.

atos da Semana Santa em 1827”.⁶⁴⁸ Em carta endereçada à marquesa no dia 9/3/1827, D. Pedro escreveu:

Minha filha do meu coração e minha amiga

Como tu me disseste que antes querias que te escrevesse e tu me disse que mandaria dizer como a duquesa havia a ir ver a procissão ou não te mando agora dizer que lá vai a carruagem e que às quatro horas deve cá estar para seguir, acompanhando-me a ver a procissão. Adeus, minha filha, até lá.

Teu filho, amigo e amante fiel, constante, desvelado, agradecido e verdadeiro, O Imperador.⁶⁴⁹

O chamamento para as solenidades ocorria de variadas maneiras. Acrescentaram-se aos anúncios sonoros dos sinos e dos bandos os avisos publicados nos jornais nascidos nas primeiras décadas do Novecentos, que convidavam à participação nas cerimônias. O *Diário Fluminense*, para a Procissão de Passos, publicou anúncio da respectiva irmandade na edição do dia 8. Nele, o tesoureiro “avisa a todos os irmãos, que sexta-feira, dia 9 do corrente, se há de fazer a procissão do costume, para o que lhe roga queiram comparecer com seus respectivos balandraus”.⁶⁵⁰

Não há dúvida sobre a atuação de músicos militares nessas procissões. John Luccock, em viagem por Santa Catarina e Rio Grande do Sul entre 1809 e 1813, observou a presença de uma banda de música acompanhando procissão na Sexta-feira da Paixão na Vila de São Pedro do Sul. Segundo ele, “uma vez terminado o ofício fúnebre, meia-dúzia de padres tomou do corpo em seu esquife e saiu para as ruas acompanhado de todas as pessoas de destaque da cidade, um regimento completo de soldados de armas em funeral e banda militar”.⁶⁵¹ O fato, peculiar para o inglês, o fez lembrar e relacionar o que presenciou com um funeral em seu país. Na Inglaterra, escreveu, “poder-se-ia pensar que se tratava do enterro de um oficial de alta patente, se se fizesse abstração de uns poucos meninos com asas pregadas aos ombros, representando anjos”.⁶⁵² Teria a banda tocado alguma marcha fúnebre nesse dia?

⁶⁴⁸ Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos. Notas de Alberto Rangel, 1984, p. 132.

⁶⁴⁹ Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos. Notas de Alberto Rangel, 1984, p. 176.

⁶⁵⁰ Cf. em Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos. Notas de Alberto Rangel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 177.

⁶⁵¹ LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 128-129.

⁶⁵² LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*, p. 129. É preciso levar em conta o fato de que Luccock não faz referência a repertório tocado.

Debret, assistindo às Procissões do Enterro no Rio de Janeiro, relatou que, antes realizadas entre oito e nove horas da noite, elas passaram a sair, desde 1831, às quatro horas da tarde. Os motivos estariam relacionados à segurança dos participantes em virtude dos motins populares, que passaram a ocorrer na cidade. A procissão iniciava seu percurso na Igreja do Carmo – uma imitação das realizadas pelos espanhóis –, levava o esquife com a imagem do Senhor Morto, encimado por um baldaquim e seguido pelo andor com a imagem de Nossa Senhora das Dores, enfeitado por ciprestes. A marcha era “fechada por um destacamento da infantaria, cuja banda executa[va] de quando em quando marchas fúnebres”.⁶⁵³

Naquela época, na capital imperial, Debret e demais viajantes notaram a presença constante de membros da corte participando das procissões que tinham nas suas extremidades a companhia de banda de música militar:

Um destacamento da cavalaria da guarda da polícia abre a marcha, precedendo o estandarte da confraria de *Nosso Senhor dos Passos*. [...] A imagem vem enfeitada com uma enorme coroa e um imenso ramallete de flores naturais. As lanternas são então carregadas pelos principais empregados eclesiásticos, civis ou militares a serviço da Corte. Acompanham-nos a música da capela, seu clero, o dossel, os membros da Câmara Municipal, os ministros e grandes dignitários, tudo ladeado por duas filas de soldados de infantaria com sua banda.⁶⁵⁴

Thomas Ewbank não economizou palavras para suas impressões sobre a Semana Santa carioca cheia de bandas militares, padres e figurantes. No dia 27 de março de 1846, o primeiro dos sete dias do Setenário dedicados às dores de Nossa Senhora, foi a procissão divulgada pelos jornais da cidade. “Às quatro horas da tarde – obediente ao que fora anunciado – cheguei à igreja na longa e estreita ruela. [...] Chegou uma tropa de cavalaria e logo depois uma longa fileira de soldados de infantaria, com música e bandeiras”.⁶⁵⁵

Depois do Setenário, participou de mais cerimônias como o Ofício de Trevas e de outras procissões, quando pôde ouvir muitos cantos e bandas para chegar à conclusão do quão difícil era a ação dos missionários protestantes ante a forte presença da igreja católica na Colônia.

Quanto mais conheço este povo, mais remoto me parece o êxito que qualquer missão protestante possa ter entre ele. As festas são obstáculos difíceis de serem removidos. As massas populares apreciam-nas

⁶⁵³ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 39.

⁶⁵⁴ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, v. 2, tomo 3, p. 31.

⁶⁵⁵ EWBank, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras*, p. 193.

extraordinariamente, e o coração nacional pulsa em uníssono com elas. Além disso, há classes poderosas interessadas em mantê-las.⁶⁵⁶

A marcha fúnebre, como já dissemos, nos chegou pelas mãos dos pianistas e das bandas de música militares e atingiu quase todo o território brasileiro logo após a chegada de D. João VI. No interior de Pernambuco, nas décadas de 1920 e 1930, as bandas acompanhavam enterros e procissões. Segundo o padre Jaime Diniz: “Todos chamávamos ‘funerais’ a umas ‘marchas tristes’ [...] que as bandas de música tocavam e ainda tocam bem brasileiroamente, nas ‘procissões do Senhor morto’, na sexta-feira santa e, às vezes, na ‘procissão do encontro’ [Domingo de Ramos]”.⁶⁵⁷

No interior mineiro, essas músicas fúnebres não foram cognominadas de funerais, mas eram – ou ainda são em alguns lugares – conhecidas por “marchas fundas”. *Marcha funda, cheia de tristeza, de dor e melancolia*, assim se referiu ao gênero o flautista amador e promotor de justiça aposentado Paulo de Tarso Lara.⁶⁵⁸ Desgaste do termo ou uma estreita relação com o seu caráter lúgubre, não importa; é dessa maneira que a música vem sendo chamada pelas pessoas que passaram a conviver com as bandas nos enterros e procissões da Semana Santa.

Ao longo do Dezenove, intensificaram-se as celebrações da Semana Santa com o surgimento e crescimento de outros núcleos urbanos e a construção de igrejas e cemitérios. Acompanhou esse movimento a criação de bandas de música civis a partir do último quartel desse século. Essa ocasião de esplendor para as artes se estendeu até fins da metade do século XX, quando se verifica um declínio em suas práticas acentuadas desde o Concílio Vaticano II. Embora a extinção dessas solenidades tenha ocorrido em muitos lugares do Brasil, notadamente nas cidades maiores, outras conseguiram mantê-los. Adalgisa Arantes Campos, estudiosa da arte e dos costumes funerários e religiosos no Brasil, especialmente os ocorridos em Minas Gerais, afirma que

São João del-Rei ainda faz, com rigorosa pompa e recolhimento, ritos totalmente esquecidos em outros lugares, como rasouras, curta procissão ao redor das respectivas Igrejas do Carmo e de São Francisco, no IV Domingo da Quaresma pela manhã; as três Procissões de Encomendação de Almas, com paradas nos cemitérios, encruzilhadas e cruzeiros e, finalmente, portas de igrejas, à meia-noite de Sextas-feiras da Quaresma, com motetos da

⁶⁵⁶ EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras*, p. 224.

⁶⁵⁷ DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth*, p. 63

⁶⁵⁸ Dr. Paulo de Tarso Lara, em depoimento a mim concedido em sua residência no dia 25/7/2000. Cf. também em LARA MELO, Edésio de. *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região dos Campos das Vertentes/MG*, p. 26-27.

Paixão de Martiniano Ribeiro Bastos (1835-1912), fundador da Orquestra de mesmo nome.⁶⁵⁹

Apesar de constatar que a tradição está em franco declínio em muitos países, inclusive em alguns Estados do Brasil, Paulo Castagna aponta que, “em Minas Gerais, a Procissão do Enterro é mais frequente e mais tradicional, especialmente na cidade de São João del-Rei, que, para a ocasião, atrai centenas de pessoas de cidades vizinhas e mesmo de outros estados”.⁶⁶⁰ Nesta cidade, e em outras próximas, relacionadas no recorte espacial já mencionado, reside nosso interesse em apresentar a marcha fúnebre tocada pelas bandas de música que acompanham esse movimento de resistência ao fim dos costumes construídos em épocas anteriores de modelos importados dos países europeus.

Na cidade do Rio de Janeiro, centro importante para a música de banda entre o século XIX e o XX, ao que parece o costume de ter a marcha fúnebre sendo tocada por bandas militares passou por importante revés, conforme depoimento do maestro e compositor Benigno Parreira (1931). Em São João del-Rei:

Na quaresma, a gente estreava tocando marcha fúnebre, como foi o meu caso. Então eu me lembro daquela marcha do Zé Lino. A gente tocava várias marchas e aquilo foi ficando gravado. Depois eu fui pro quartel em 1950 e aí passei a tocar marchas fúnebres também. Servi no 11 [11º Batalhão de Infantaria do Exército] de 1950 a 1977. Fiz minha carreira aqui de soldado a 2º tenente. Depois fui transferido para o Rio. Lá, com a graça de Deus, saí primeiro tenente, saí capitão, fiquei quatro anos como capitão. Mas lá não chegamos a tocar marcha fúnebre não, fiquei 10 anos e meio no Rio e lá nunca tocamos uma marcha fúnebre. [...] Só aqui em São João del-Rei, é diferente...⁶⁶¹

Na cidade de Diamantina, onde residiu Lobo de Mesquita e que conheceu música de igreja da melhor qualidade no século XVIII, ouvem-se somente duas marchas fúnebres na Semana Santa. O senhor Odilon Soares Oliveira, presidente da Banda Euterpe Diamantinense e há mais de 40 anos no grupo, me disse dessa tradição. Mesmo assim, as funções são divididas com a Banda de Música do Terceiro Batalhão da Polícia Militar. A banda da Polícia toca somente na Sexta-feira da Paixão a Marcha da Paixão, de autoria desconhecida, enquanto a Euterpe se presta a interpretar a marcha “2 de março”, quando acompanha a Procissão do Encontro que se realiza na quarta-feira, na véspera do Tríduo Pascal. Na Sexta-feira Santa, os

⁶⁵⁹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial (séculos XVIII-XIX)*, p. 1197-1212. (a citação encontra-se na p. 1210).

⁶⁶⁰ CASTAGNA, Paulo. *A procissão do enterro*, p. 829-856. (a citação encontra-se na p. 830).

⁶⁶¹ Benigno Parreira, em depoimento a mim concedido em sua residência em São João no dia 13/4/2003.

músicos sem função em Diamantina participam da Procissão do Enterro na cidade de Milho Verde ou em outra que lhes envia convite.

Em Visconde do Rio Branco, onde morou e trabalhou o coronel Luiz Coutinho, a quem se atribui a autoria da marcha *Vigário Corrêa*, as bandas tocam marchas fúnebres somente na Procissão do Enterro. Na direção da Filarmônica Rio Branco há 38 anos, o maestro Antônio Ernesto da Silva informou que na cidade sempre foram tocadas marchas festivas e dobrados nas outras procissões da Semana Santa. A banda, que tem oito marchas fúnebres no seu repertório – a maioria de Luiz Coutinho –, *de uns anos para cá, algumas músicas de igreja, como hinos a exemplo de Com minha Mãe Estarei ou O senhor é santo foram adaptados para servir a essas procissões, com o objetivo de substituir os dobrados ou outras músicas consideradas pouco adequadas ao momento.*⁶⁶²

Acompanhando procissões em Sabará e Ouro Preto, notei o mesmo. Marchas festivas, hinos e dobrados são colocados em procissões, principalmente as de depósito do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, reservando-se para a segunda parte das procissões do Encontro, da Soledade e a do Enterro o momento em que se tocam somente marchas fúnebres.

Vizinha de São João, Itapecerica, subordinada à diocese de Oliveira, se destaca em Minas Gerais pela boa música e Semana Santa que realiza. Cidade de muitos padres e bispos é, também, berço de compositores que se incumbiram de criar as marchas que usam nos enterros e Semana Santa. Nela, os músicos também não se furtaram de aceitar encomendas e de compor em homenagem aos parentes e amigos mortos. Lá, as marchas *Saudade de Iraci*, *Súplica de Levy*, *Capela Fúnebre nº 19* e *A Morte do Justo* são obrigatórias e a população também se apressa para poder ouvi-las nas procissões, principalmente na do Enterro. Em Itapecerica, é comum as pessoas esperarem ansiosas a Corporação Musical Nossa Senhora das Dores tocar, na Sexta-feira da Paixão, as marchas *Súplica de Levy*, de Cesário Mendes Cerqueira (1896-1989), e *A Morte do Justo*, de autor desconhecido.

Segundo Dom Roque, “a marcha fúnebre é como uma oração que leva ao recolhimento e vai tocando até o cemitério e se despedindo do ente querido. Isso marcou muito a cidade”.⁶⁶³ “As marchas fúnebres que a banda executava, principalmente nas Sextas-feiras da Paixão, na Procissão do Enterro, ficaram na memória. E qual itapecericano que não gosta em uma hora

⁶⁶² Maestro Antônio Ernesto da Silva, em depoimento a mim concedido em 25/3/2013.

⁶⁶³ D. Sebastião Roque R. Mendes, Bispo Emérito de Belo Horizonte em depoimento concedido a Flávia Botelho. Cf. CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé*, p. 36.

qualquer de solfejar algumas dessas músicas?”⁶⁶⁴ Em Itapecerica, não precisaram buscar fora as músicas para tocar nas suas procissões; somente admitem a influência recebida de São João. “Aqui em Itapecerica nós sentimos uma influência muito forte da música sacra barroca de São João del-Rei”.⁶⁶⁵

Não vamos encontrar essas marchas no repertório das bandas de música da microrregião de São João, reforçando a nossa tese de que, compostas, muitas permaneceram nos seus locais de criação, o que confere certa singularidade à maneira do povo de lidar com esses bens da sua cultura imaterial.

A Quaresma e a Semana Santa foram, ao longo de muitas décadas, época especial para estreia de música nova e instrumentistas novos nas bandas. Ao longo do segundo semestre de cada ano, os regentes começavam a preparar seus grupos musicais para a festa do ano seguinte, escolhendo repertório, realizando cópias das músicas e, fundamentalmente, preparando novos músicos para seus grupos. As músicas lentas, curtas e de menor dificuldade técnica são usadas para o preparo dos iniciantes que, em curto espaço de tempo, vão para a *performance*. Essa situação, associada à visibilidade da festa, fizeram desse período do ano de especial valor para os músicos que viam na Quaresma e Semana Santa a possibilidade de desfilar pelas ruas de suas cidades tocando em banda de música. Não foram poucos os músicos que, nascidos nas cidades que tiveram na Semana Santa uma das suas principais festas, iniciaram suas carreiras nesse momento.

Uma frase escrita por Mariângela de Sá retrata bem a importância que tem a Semana Santa em Minas Gerais, de modo especial as cidades dos núcleos de origem colonial, que têm realizado a festa com mais pompa do que outras.⁶⁶⁶

As cidades históricas de Minas parecem ter surgido para comemorar a Semana Santa. O casario colonial, as ruas de pé-de-moleque e as suntuosas igrejas revivem o apogeu da cultura que as tornou realidade. Nos imensos janelões, as famílias estendem seus lindos bordados e as ruas espremidas e

⁶⁶⁴ Depoimento de Vicente de Paula Diniz, professor e historiador da cidade de Itapecerica. Cf. CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé*, p 48.

⁶⁶⁵ D. Sebastião Roque R Mendes, Bispo Emérito de Belo Horizonte, em depoimento concedido a Flávia Botelho. Cf. CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé*, p. 35-36.

⁶⁶⁶ Para o historiador e professor José Newton Coelho Meneses (autor de *História e Turismo Cultural*, Editora Autêntica, 2004), cidades antigas não são mais nem menos históricas do que outras. Cidades surgidas graças à exuberância aurífera e diamantífera como São João del-Rei ou Diamantina são, segundo ele, memorialísticas, em virtude da tradição que se inventou entre nós a partir do reconhecimento do seus valores arquitetônicos e urbanísticos. “São memórias de um tempo que queremos guardar”. Cf. *Jornal Estado de Minas*, 11/4/2009, caderno pensar, p. 3.

apinhadas de gente tornam-se jardins de pétalas de flores. Mariana, Diamantina, Tiradentes, e, como não poderia deixar de ser, Ouro Preto, entre outras, revivem a Paixão de Cristo, num clima que emociona as milhares de pessoas que invadem as cidades históricas nesta época do ano.⁶⁶⁷

Elmer Guilherme Corrêa, estudando As Artes do Barroco Católico, sabiamente, afirmou que “a organização da fé católica em Minas não se resumiu aos interiores e aos frontispícios das igrejas imponentes que, muitas vezes situadas em cima dos morros, obrigavam os fiéis a uma penitência para atingi-las; periodicamente, a fé em longas e impressionantes procissões”,⁶⁶⁸ das quais, acrescentamos, se juntaram as bandas com sua música.

Quando os mestres da música da região de São João e Tiradentes se dedicaram a compor suas marchas fúnebres, as duas cidades já tinham terminado de construir suas principais igrejas, “algumas delas com seus respectivos sodalícios de opa, de hábito ou balandrau, a disputar piedosa primazia no conservá-las sempre bem limpas e bem postas, e no engalaná-las para as datas festivas”.⁶⁶⁹

As bandas começaram a percorrer esses espaços a partir da década de 1860. Trabalhamos com a hipótese de que as primeiras marchas fúnebres de autores da microrregião são da década de 1870. Atualmente, não há como imaginar uma Semana Santa sem a música das bandas. *Seria uma semelhança de enterro. Porque é uma festa que chama atenção. Se não tem a banda de música, aquela festa fica como morta. Semana Santa, se não tiver a banda lá na frente, não tem nada, o povo cobra.*⁶⁷⁰ Na microrregião de São João, ***Semana Santa sem a música, vamos falar, é igual a comer goiabada sem queijo. Tem que ter os dois*** (grifo meu).⁶⁷¹

São João del-Rei, Tiradentes e demais cidades vizinhas, umas mais, outras menos, são espaços urbanos, construídos como “palcos ao ar livre, onde se repete, anualmente, o drama sagrado de uma importante paraliturgia católica. Sobre andores, ricamente enfeitados ou sobriamente despidos, desfilam impressionantes imagens de roca em procissões de alegria ou de tristeza”.⁶⁷² Não por acaso, o período mais rico para a circulação de partituras de marchas fúnebres sempre foi o da quaresma. Observando as datas deixadas nas partes musicais pelos

⁶⁶⁷ Arruia – Órgão da Associação Artística Coral Júlia Pardini, n. 496, p. 3. Belo Horizonte, fevereiro de 2005.

⁶⁶⁸ BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*, p. 42.

⁶⁶⁹ RESENDE, Antônio Lara. *Memórias*, p. 50.

⁶⁷⁰ Antônio de Pádua Bernardes, ex-regente da Lira Lagoense, em depoimento a mim concedido em sua residência no dia 30/9/2000.

⁶⁷¹ Senhor Jairo Assunção Costa, ex-comendador da Irmandade dos Passos em São João, em entrevista a mim concedida em 1/9/2000.

⁶⁷² SOBRINHO, Antônio Gaio. *Visita à colonial cidade de São João del-Rei*, p. 37.

copistas, compositores, elas correspondem, em boa parte, a esse período que é destinado aos ensaios e algumas *performances*. Compor ou copiar uma marcha fúnebre fora desse período só em caso de morte de alguém, da Festa de Nossa Senhora da Boa Morte (mês de agosto) ou Finados. Fora isso, as marchas fúnebres permanecem silenciosas.

Costumamos nos referir ao passado para fazer comparações, relembrar costumes antigos, mudanças ocorridas na paisagem ou no cotidiano das pessoas. Machado de Assis, em *Impressões da Semana Santa*, dá mostras de como essas cerimônias foram se adaptando aos novos tempos:

A semana foi santa – mas não foi a semana santa que eu conheci, quando tinha idade de mocinho nascido depois da guerra do Paraguai. [...] As semanas santas de outros tempos eram, antes de tudo, mais compridas. O Domingo de Ramos valia por três. [...] A segunda-feira e a terça-feira eram lentas, não longas [...] Raiava, porém, a quarta-feira de trevas, era o princípio de uma série de cerimônias, e de ofícios, de procissões, de sermões, de lágrimas, até o Sábado de Aleluia em que a felicidade reaparecia, e finalmente o Domingo de Páscoa que era a chave de ouro.⁶⁷³

A quaresma era a época mais movimentada e animada do ano, quando os moradores de outras cidades, sitiante e fazendeiros acompanhados de familiares se preparavam para passar uma semana inteira na cidade. Aproximando-se a Semana Santa, elas se enchiam de alegria com a movimentação das pessoas, com os cantos vindos dos eixos dos carros de bois trazendo pessoas, o enxoval, os animais de estimação e o mantimento que seria consumido nos dias de festa.

A cidade vibrava à espera dos homens que vinham do campo, dos fazendeiros, dos colonos. A única condução existente? O carro de boi. Nós ficávamos esperando a chegada dos carros de boi. Era coisa maravilhosa. Era um carro cantando de um lado, e daqui e dali, chegando as famílias. Elas traziam nos carros de boi os seus colchões de palha enrolados, latas de biscoito. Vinham preparadas para ficar de uma a duas semanas para assistir às grandes solenidades da Semana Santa.⁶⁷⁴

Os maestros na véspera dos ensaios mandavam avisar aos músicos sobre o início do período de ensaios. Sem telefone ou outro meio que facilitasse a comunicação, a tarefa era cumprida a pé ou a cavalo, indo os mensageiros de casa em casa para transmitir o comunicado. *A notícia*

⁶⁷³ ASSIS, Machado de. *Impressões da Semana Santa. Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Folha de São Paulo; Ática, 1994, p. 36-39. (Crônica escrita em 25/3/1894).

⁶⁷⁴ José Macedo Lara, em depoimento a mim concedido no dia 1/10/2000.

era bem recebida por todos que compareciam em massa na hora e dia marcado, segundo José Macedo Lara.

Vou te contar, você não vai nem acreditar. Quando o papai marcava o ensaio da orquestra ou da banda, eu era menino e ele me chamava: José avisa aos músicos que amanhã começam os ensaios da banda para a Semana Santa. Que coisa maravilhosa! Não eram os músicos que compareciam, era a cidade que ia lá ver. Iam ver o ensaio da banda. A banda ensaiava e do lado de fora estava a família dos Pelluzzi, do Osório Chaves, do Simão, do João Daher. Todas as famílias ilustres, conhecidas, estavam lá fora ouvindo a banda, porque era a única música que se ouvia em Resende Costa. Não tinha rádio, não tinha nada.⁶⁷⁵

O mestre de banda Antônio de Pádua Bernardes, filho de João Mariafra, falando do seu grupo de músicos, disse: *os músico[s], num precisa nem avisar. É só falar uma vez: oh, os ensaios vão começar hoje. Pronto, é a maior boa vontade.* O próprio regente, ao confessar seu entusiasmo com a Semana Santa, completou: *“é uma das músicas que eu faço com aquele capricho, com gosto, [...] músicas que saem muito bem executadas, sem erro, etc.”*.⁶⁷⁶

Mas a quaresma não se destinava só à época de preparação para a Semana Santa. Em alguns lugares, é período de realização de procissões organizadas pelas Irmandades: “fazem a sua Semana Santa” e organizam o calendário ao seu gosto sem desrespeitar o do *tríduo pascal*, cujas datas são fixadas pela Igreja. Ao estudar a música, ritos, costumes e tradições vistas na cidade de Campanha, no sul mineiro, Suzel Ana Reily afirma que “a Semana Santa de Campanha [...] é efetivamente a Semana Santa de Campanha. Ela efetivamente se ‘localizou’ na cidade”.⁶⁷⁷ Foi assim que os municípios mineiros se comportaram na hora de dar um formato especial para sua festa, distinguindo-se uma da outra em virtude do gosto e das possibilidades dos seus moradores. Calendário de procissões, por exemplo, varia de acordo com o lugar e nem tudo, em se tratando da grande festa da Paixão, é tão antigo quanto se parece. Segundo o maestro Teófilo:

Até mais ou menos 1940, a Semana Santa de São João, ela não existia como existe hoje. Ela toma esse formato que nós a conhecemos nessa data. Até mais ou menos essa data, cada Irmandade, cada Ordem se encarregava de celebrar um dia da Semana Santa. É por isso que a Ordem Terceira do

⁶⁷⁵ José Macedo Lara, em depoimento a mim concedido no dia 1º/10/2000.

⁶⁷⁶ Antônio de Pádua Bernardes, ex-regente da Lira Lagoense, em depoimento a mim concedido em sua residência no dia 30/9/2000.

⁶⁷⁷ REILY, Suzel Ana. A experiência barroca e a identidade local na Semana Santa... *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 43-53. (a citação encontra-se na p. 52).

Carmo lá em São João del-Rei tem um Cristo, certo? O Cristo inacabado. É por isso que ela encomendou esse Cristo para celebrar a Sexta-feira da Paixão. O Descendimento era feito ao meio-dia no largo do Carmo.⁶⁷⁸

Voltando nosso olhar para a microrregião de São João e adjacências, é bastante correto afirmar que a sociedade local deu conta de pôr ordem nas suas festas e fazê-las repetir sem que fossem efetuadas mudanças radicais na sua estrutura. Alterações foram sentidas em muitas localidades após a realização do Concílio Vaticano II. No entanto, podemos garantir que, nos municípios aqui abordados, poucas alterações foram efetuadas.



Foto 32 – Nossa Senhora das Dores, com coroa e espada crava no peito e Nosso Senhor dos Passos, ajoelhado e Cruz-às-Costas, de Resende Costa, de origem desconhecida. Foto: Sylla, 1959.
Fonte: Álbum de fotografias de Terezinha Macedo Lara Melo.

Mas houve lugar em que se cumpriram os preceitos diocesanos com prejuízos para a música em virtude das mudanças ocorridas. Monsenhor José Hugo nos disse que, em Lagoa Dourada, a música da orquestra foi encerrada na década em 1960 por imposição do antigo pároco Dom José D'Ângelo Neto:

Fui pároco aqui durante 45 anos [1961-2006]. Desde que aqui cheguei já encontrei Senhor João Mariafra. Durante toda a vida dele, ele foi o maestro do coro paroquial, o organista, regente da Lira Lagoense. Tudo estava sob a chefia dele. As missas dominicais, a Semana Santa. Antigamente aqui havia uma orquestra, ele fazia parte, a esposa dele, os filhos. Mas depois, no

⁶⁷⁸ Teófilo Helvécio Rodrigues, em depoimento a mim concedido no dia 2/10/2011.

*tempo do D. José D'Ángelo, essa orquestra deixou de existir. Eu quis restabelecê-la, procurei alguns deles, mas achava que não havia ambiente, devido a certa revolta que existiu por parte dele e da família, de ter que encerrar a orquestra. D. José D'Ángelo era muito categórico, escrupuloso. Então havia uma determinação de as orquestras que não tinham mais de cem anos, de que não poderiam tocar na igreja, ou coisa semelhante. A maioria dos padres conservou, mas ele foi meio exagerado, fez terminar a orquestra paroquial.*⁶⁷⁹

Certa vez, ouvi do professor José Maria Neves que o calendário da Semana Santa de São João del-Rei era consonante com o de Portugal, em que as solenidades ocorrem ao longo do período quaresmal. As outras as faziam de acordo com o costume espanhol. O maestro Aluízio Viegas, também são-joanense, apresenta outra versão. Segundo ele, os calendários distintos favoreciam os músicos que podiam tocar em mais de uma localidade, o que não ocorreria se as datas fossem coincidentes.⁶⁸⁰

A discussão em torno do calendário ganha outra versão do historiador Antônio Gaio Sobrinho. Para ele, desde 1733, no quarto domingo da Quaresma, a irmandade dos Passos faz realizar a Procissão dos Passos. Naquela época, os *Santos Passos* (passinhos)⁶⁸¹ ainda não haviam sido construídos, muito menos as magníficas igrejas do Carmo e São Francisco, sugerindo-nos, assim, cerimônias como as Procissões do Depósito e do Encontro distintas das que temos atualmente na cidade.

A comemoração dos Passos, que se realiza fora da Semana Santa, também em Tiradentes, foi assumida pela irmandade que assim quis lhe dar o devido destaque. Tal conveniência favoreceu a comunidade dos músicos que assim puderam prestar seus serviços em outras

⁶⁷⁹ Monsenhor José Hugo, em depoimento a mim concedido na casa paroquial de Lagoa Dourada em 28/3/2013, Quinta-feira Santa.

⁶⁸⁰ Em São João del-Rei, é preciso observar que o calendário ao qual nos referimos diz respeito ao que acontece em torno da Matriz, o que não acontece no Bairro Matosinhos ou nos distritos onde também são realizadas. As cerimônias restringem-se à Semana Santa, entre os Domingos de Ramos e da Páscoa.

⁶⁸¹ No primeiro século da colonização, ainda não haviam sido construídos os “passinhos” que vemos, principalmente nas cidades do interior do Brasil. O maior e mais expressivo conjunto desses passinhos foi construído em Congonhas/MG por Aleijadinho nos anos finais do século XVIII. Segundo Myriam Andrade Ribeiro Oliveira, em Congonhas, “sua existência não passava ainda de um projeto, constante de uma petição dirigida, em 1794, ao bispo de Mariana, requerendo a necessária autorização para a sua construção. Entre 1º de agosto de 1796 e 31 de dezembro de 1799 executa ele, com a colaboração de ‘oficiais’ de seu ‘atelier’, 66 imagens de madeira, distribuídas em sete grupos: Ceia, Horto, Paixão, Flagelação, Coroação de Espinhos, Cruz-às-Costas e Crucificação”. Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 24.

localidades nas segundas-feiras, terças-feiras e quartas-feiras da Semana Santa, fato que se mantém vivo ainda nos dias atuais.⁶⁸²

Entretanto, essa mobilidade sugerida pela alternância dos eventos pouco contribuiu para que músicos tomassem conhecimento do que ocorria noutras praças, pois, independentemente de terem ou não função na festa, tendem a participar das cerimônias sempre no mesmo lugar. Adhemar de Campos Neto, funcionário do Banco do Brasil e músico em Prados, disse: *mesmo trabalhando em outras cidades como Juiz de Fora, Belo Horizonte e São João del-Rei, nunca passei uma Semana Santa fora de Prados.*⁶⁸³

Quadro 16 – Calendário das procissões.

Procissão	São João del-Rei e Tiradentes Quaresma de Semana Santa	Outras cidades Semana Santa
Procissão de Ramos	Domingo de Ramos	Domingo de Ramos
Procissão de Depósito de Nosso Senhor dos Passos	Sábado que antecede o IV Domingo da Quaresma	Último Sábado da Quaresma, Segunda-feira
Procissão de Depósito de Nossa Senhora das Dores	Sexta-feira que antecede o IV Domingo da Quaresma	Terça-feira
Procissão do Encontro	IV Domingo da Quaresma	Terça-feira
Procissão da Soledade	-	Quarta-feira, Sexta-feira da Paixão ou Sábado Santo
Via Sacra externa ⁶⁸⁴	Segunda-feira e Terça-feira da Semana Santa	Sexta-feira Santa, Sábado Santo
Rasoura de Nosso Senhor dos Passos	IV Domingo da Quaresma	Segunda-feira, Terça-feira
Rasoura de Nossa Senhora das Dores		Quarta-feira
Procissão do Enterro	Sexta-feira	Sexta-feira
Procissão do Triunfo de Nossa Senhora	Domingo de Páscoa	Domingo de Páscoa ou Segunda-feira após a Páscoa ⁶⁸⁵

⁶⁸² SOBRINHO, Antônio Gaio. *Visita à colonial cidade de São João del-Rei*, p. 101-116.

⁶⁸³ Adhemar, em entrevista a mim concedida em 1º/10/2000.

⁶⁸⁴ As vias-sacras são internas ou externas. Nas internas, os fiéis relembra a sofrida caminhada de Jesus até o Calvário, rezando e cantando antes os 14 quadros que compõem a cena no interior das igrejas. Para esse momento, nas cidades da Diocese de São João del-Rei, faz-se uso do texto escrito pelo padre italiano João Batista Cornaglioto (1824-1907), que veio para o Brasil em 1849, dois anos depois de ter sido ordenado em Paris, para prestar seus serviços em Mariana, como Superior do Seminário daquela cidade. Nas ruas, geralmente, há cinco “passinhos” que, completados às duas cenas que se realizam no interior das igrejas, somam sete; além das rezas, cantam-se motetos de Dores e/ou de Passos – escritos para coro e pequeno conjunto de instrumentistas de sopro, retirados das bandas de música locais – compostos pelos músicos da própria região. Destacam-se as músicas de Manoel Dias de Oliveira (Tiradentes), Martiniano Ribeiro Bastos (São João) e Antônio de Pádua Alves Falcão (Tiradentes), os dois últimos também autores de marchas fúnebres.

⁶⁸⁵ A realização da procissão em Resende Costa acontece na Segunda-feira, após o Domingo de Páscoa. Esse costume liga-se à figura do Monsenhor José Hugo de Resende Maia, vigário paroquial em Lagoa Dourada. Natural de Resende Costa, nesta cidade, a paróquia resolveu colocá-la nesse dia para que o padre pudesse participar da mesma em sua terra natal, junto a seus familiares e amigos, pois esse era o único dia em que podia se ausentar da sua paróquia em Lagoa Dourada. Por esse motivo, Resende Costa é a única cidade em que a Semana Santa se estende por um dia mais quando a imagem da santa sai vestida de branco.

O calendário elaborado pelas paróquias sugere preparação anterior das bandas de música. Dessa maneira, ao observarmos a programação das festas organizadas pelas irmandades, podemos prever repertório e local onde serão ouvidas as músicas. Ele é flexível e muda de tempos em tempos de acordo com a conveniência dos provedores da festa. Os programas impressos pelas paróquias e irmandades sempre traziam, além das cerimônias realizadas no interior das igrejas, o “programa musical” – relação de peças, nomes dos conjuntos e maestros e compositores – da maneira como se faz nos teatros. Nem sempre relacionavam o que tocavam as bandas de música nas ruas. Quando isso ocorria, a informação estava sempre vinculada às procissões do Encontro e do Enterro. Muitas vezes, o texto é praticamente o mesmo, só mudando algumas informações sobre a atuação dos maestros. Limita-se a noticiar: “Nos atos externos tocará a excelente corporação musical ‘Santa Cecília’, sob a competente regência do professor Joaquim Laurindo dos Reis”, isto em 1950. Dez anos depois (1960), o programa repete o texto, registrando a mudança da banda e do maestro: “Nos atos externos tocará a excelente Banda Musical ‘Teodoro de Faria’, sob a regência do prof. Teófilo Inácio Rodrigues”.⁶⁸⁶

No programa de 1920 da Semana Santa em Tiradentes guardado na Lira Ceciliana de Prados, aparecem os nomes dos compositores José Maria Xavier, de São João, e do Tenente Antônio de Pádua, de Tiradentes, como as figuras de destaque das solenidades naquele ano, iniciadas em 18 de março, às 19h, com o *Septenário de N. S. das Dores*.

Em Resende Costa, outro programa guardado na secretaria da paróquia da cidade, de 1939, destacou o uso de repertório dos compositores da região – notadamente para o interior da igreja –, pois, dos músicos citados, somente Antônio de Pádua se aventurou na direção e composição para banda de música, além de solicitar dos munícipes as contribuições para os leilões:

A orchestra e banda estão a cargo do maestro Joaquim Pinto Lara. Serão executadas músicas de Perosi, Pe. José Maria Xavier, Antônio de Pádua Falcão e outros mestros.⁶⁸⁷
Os provedores pedem leilões para os seguintes dias: Domingo de Ramos, Sabado d’ Alleluia e Domingo da Ressurreição.⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Na década de 1970, os programas começaram a informar que, após a cerimônia do Descendimento da Cruz na Sexta-feira da Paixão, a banda iria “executar a Marcha da Paixão do sanjoanense Ireno Batista Lopes”. Os programas da festa são mandados imprimir pela irmandade responsável pela sua organização. Em São João, essa tarefa cabe à Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento, fundada em 8 de fevereiro de 1711 por D. Frei Francisco de São Jerônimo, do Rio de Janeiro.

⁶⁸⁷ Perosi, ou Lorenzo Perosi (1872-1956), compositor italiano, teve sua obra difundida no Brasil após a publicação do *Motu Proprio* do Papa Pio X em 22/11/1903.



Figura 13 – Programa da Semana Santa de S. José de Tiradentes.

A tradição da realização da Semana Santa, preparada pelas irmandades,⁶⁸⁹ motivou compositores, que responderam com composições específicas para as festas. Convém, pois, levar em conta que, em épocas mais recuadas e em locais onde havia mais recursos financeiros para contratação de músicas e músicos, “as Irmandades não viviam sem as orquestras e as orquestras não viviam sem as Irmandades”.⁶⁹⁰ Ocupando-se da música que tocavam nas ruas, as bandas organizadas por instrumentistas pertencentes a essas orquestras se beneficiaram dos contratos firmados entre as partes, mesmo que a intenção primeira era para a música que se praticava dentro das igrejas erigidas por essas organizações leigas.

Os títulos das músicas nos deixam claro qual das procissões inspirou os compositores para a criação de suas peças. Exemplos singulares nos vêm de Ireneo Baptista Lopes (1828-1882), já citado neste trabalho, que se empenhou unicamente à *Marcha da Paixão* – peça de grande importância no Campo das Vertentes, pois é-nos difícil encontrar uma banda de música que não a toque durante a Semana Santa ou a use em outros acontecimentos fúnebres –, e do

⁶⁸⁸ Programa da Semana Santa em Resende Costa – Estado de Minas, 1939.

⁶⁸⁹ Em 2011, a Irmandade do Santíssimo Sacramento de São João del-Rei, que há 300 anos vem promovendo a Semana Santa, como sempre, mandou publicar caprichoso convite para celebrar o Mistério Pascal.

⁶⁹⁰ Sr. Jairo Assunção Costa, ex-tesoureiro da Irmandade dos Passos de São João del-Rei, em depoimento a mim prestado em 13/9/2000.

também são-joanense Martiniano Ribeiro Bastos, autor da *Marcha dos Passos*, composta sob inspiração da festa de Passos.

A marcha de Ireneo⁶⁹¹ foi composta, segundo de Aluizio José Viegas, por volta de 1870. Sua obra, por demais conhecida, não foi encomendada pela Irmandade dos Passos à qual pertencera o autor, mas de iniciativa particular do compositor. Em São João del-Rei, é tocada somente na Sexta-feira Santa, quando é possível ouvi-la após a cerimônia do Descendimento da Cruz, na saída da Procissão do Senhor Morto, fato que se repete em outras cidades.⁶⁹²

Na provável data de composição da Marcha da Paixão, os católicos começaram a conviver com as deliberações do Concílio Vaticano I e o Brasil se via envolvido com a Guerra do Paraguai. Carlos Gomes estreava sua ópera *Il Guarany* no Teatro Scala de Milão. Naquela época, o conjunto banda de música ainda não podia ser encontrado em tantas vilas brasileiras; era um privilégio de centros maiores e mais desenvolvidos, como São João del-Rei. Recordemos que boa parte das bandas foi criada em fins do século XIX, na virada dos séculos.

No entanto, na composição de Baptista Lopes, observamos nítidas características dos *tombeaux*, do barroco europeu: a anacruse ao primeiro compasso, notas ascendentes como do *Tombeau de Maezengou* e da marcha fúnebre de Sinfonia Eroica de Beethoven, a forma de compasso, o andamento lento, a estrutura formal da peça composta por dois temas, duas grandes frases que se desenvolvem no formato A-B-A, pois a seção A é reexposta, entre outros detalhes que conferem ao compositor certa erudição. Assim, Aluizio Viegas descreveu suas impressões sobre a obra:

É uma obra simples, onde a melodia supera o tratamento harmônico, e, pela singeleza com que ela é exposta, num ambiente espiritual de religioso encantamento que envolve a cerimônia, ela atinge plenamente os efeitos sonoros desejados. É um pranto sentido acompanhando o enterro de no Salvador. Justamente na simplicidade de sua obra é que reside sua maior

⁶⁹¹ As informações acerca do compositor não são muitas. Do seu casamento com Rita Maria de Jesus Lopes, nasceram oito filhos, dos quais Luís Baptista Lopes (1854-1907), que, além das artes plásticas (atuou como escultor, santeiro e pintor), foi importante compositor, flautista e regente em São João del-Rei. Em 1882, no mesmo ano de falecimento de seu pai, tornou-se regente da Lira Sanjoanense, permanecendo no cargo até o ano de sua morte. A sua trajetória artística demonstra de maneira categórica uma faceta da arte musical da região, quando saberes e responsabilidades são transferidos de geração em geração, algo comum nas famílias de músicos.

⁶⁹² Especialmente em Nazareno, recorrem à mesma quando morre um padre do lugar.

força e faz com que ela permaneça viva nas tradições religiosas de São João del-Rei.⁶⁹³



Partitura 15 – Parte do I Clarinetto da Marcha da Paixão feita por José Lino de Oliveira França.

Fonte: Arquivo da Banda Theodoro de Faria.

Ireno Baptista Lopes trabalhou junto à Lira Sanjoanense com atenção especial voltada para a música instrumental, mais como regente, copista e instrumentista do que propriamente como compositor. Ribeiro Bastos, ao contrário, deixou claras as suas habilidades como criador de partituras, que estão vivas nas vozes dos cantores e no som das bandas e orquestras da região.

Naquela década de 1870, Ribeiro Bastos, então com 36 anos de idade, ainda era compositor um tanto tímido. Seus limites podem ser notados, como nos alertou Aluísio Viegas, nas suas primeiras peças *Veni Sancte Spiritus* e *Domine, ad adjuvandum*, de 1859, para a novena de Nossa Senhora do Rosário, ainda hoje privativos dessa festa mariana, quando o maestro assumiu definitivamente a direção da orquestra que hoje leva seu nome.⁶⁹⁴

⁶⁹³ Marcha da Paixão. Contracapa do disco em vinil de duas faixas gravado pela Banda Theodoro de Faria, sob a regência do maestro Tadeu Nicolau Rodrigues, na década de 1970, s/d. No outro lado do disco, foi gravada a Marcha dos Passos do também são-joanense Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912).

⁶⁹⁴ Martiniano Ribeiro Bastos assumiu a direção da orquestra em 20 de novembro de 1859, permanecendo no cargo até 8 de dezembro de 1912, quando faleceu.

Somos levados a reconhecer característica evidente de erudição desses dois são-joanenses, representantes de um grupo sempre crescente de músicos interessados em empregar os recursos de que dispunham para poder impressionar, persuadir, fazer mover os afetos das pessoas, da mesma forma que fizeram os compositores do período barroco.



Partitura 16 – Parte do Oficleide em Lá da Marcha dos Passos.⁶⁹⁵
 Fonte: Banda de Música Theodoro de Faria.

Para a Marcha dos Passos de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), também não existe parte autógrafa e nem partitura com data. O documento mais antigo que existe dessa música na microrregião de São João encontra-se no arquivo da Lira Sanjoanense, cuja cópia foi realizada em Aiuruoca (MG), ao que parece, na década de 1880.⁶⁹⁶ A fala do maestro da Lira diverge da anotação feita por Ribeiro Bastos de que a música foi tocada pela primeira vez em 1908. Teria a música, depois de composta, ficado silenciosa tanto tempo quando sabemos que a música, após ser criada, era imediatamente colocada para uso dos músicos?

Em Tiradentes, o maestro Antônio de Pádua, entre as marchas que escreveu, dedicou uma especial para a procissão da Soledade de Nossa Senhora, que alcançou ampla aceitação dos

⁶⁹⁵ Manuscrito pertencente à Banda de Música Theodoro de Faria. A parte copiada por Ribeiro Bastos, que recebeu um número 7 do arquivista da banda, traz a seguinte informação: executada pela primeira vez em 1908, e em vez de Marcha dos Passos, “Depósito dos Passos”, sugerindo ter sido este o primeiro título dado à música. Nas laterais, foram deixadas as marcas daqueles que fizeram uso da parte em três momentos: Telêmaco, 1924; José do E. S. Vidal, 1934, e Marcos, sem a data em que foi usada.

⁶⁹⁶ Declaração feita por Aluizio José Viegas da Lira Sanjoanense.

grupos musicais da redondeza. Anotada “solidade”, a melodiosa música do maestro, além da procissão para qual foi composta, é facilmente ouvida em outras procissões da Semana Santa.

Solidade. Clarineta. P. A. de Teodoro.

Bandeira o Máximo Cuidado com esta PARTE

BANDA TEODORO DE FARIA
Fundada em 1902
ARQUIVO

Partitura 17 – Parte da clarineta da marcha fúnebre *Soledade* copiada pelo próprio autor.
Fonte: Banda de Música Theodoro de Faria.

Em Prados, a Lira Ceciliana se incumbiu de premiar os fiéis admiradores da representação da morte de Cristo, com a interpretação da inspirada marcha de João da Matta, conhecida pelo nome do seu autor, que acontece por volta das 22 h no interior da Igreja Matriz. Não existe na região cidade que promova evento semelhante. Na quarta-feira, a procissão da Soledade, que acontece ao anoitecer de quarta-feira, repete o trajeto da procissão do Encontro, lembrando, nas igrejas e diante dos passinhos, as sete dores de Nossa Senhora. “No interior da capela do Rosário, o padre, acompanhado pelas Irmandades, incensa a imagem de Nossa Senhora das

Dores, ao som de um moteto”.⁶⁹⁷ Depois que o coro e a orquestra acompanham a Visitação das Dores, cantando motetos compostos pelo tiradentino Manoel Dias de Oliveira, “a banda de música executa a marcha fúnebre João da Mata, entrando na igreja. O coro canta mais uma vez, encerrando assim a Visitação e a Festa de Passos”.⁶⁹⁸

4.3 Homenagens a Nossa Senhora

De fora, o sino anuncia tristemente a rasoura e a Banda de Música “Santa Cecília” faz correr arrepios no corpo, executando a comovente e tocante marcha fúnebre “Saudades”.⁶⁹⁹

A solenidade de Nossa Senhora das Dores “foi instituída pelo Concílio Provincial de Edônia, em 1413. Em 1727, o Papa Bento XIII estendeu a solenidade a toda a Igreja e o Papa Pio VII [1800-1823] autorizou-a para todo o mundo católico”.⁷⁰⁰ Intensificou-se, então, a figura da mãe angustiada, que foi então difundida por meio das imagens, vestuário, coroa e simbólica(s) espada(s) cravada(s) no peito e que lhe atravessa(m) o coração, em referência às suas sete dores sofridas ante o martírio do filho.⁷⁰¹

⁶⁹⁷ PIEDOSAS E SOLENES TRADIÇÕES DE NOSSA TERRA: *A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei*. 2ª Ed. Trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Diocese de São João del-Rei: Reimprima-se, 1997, p. 60

⁶⁹⁸ PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e solenes tradições de nossa terra*, p. 63.

⁶⁹⁹ Ulisses Passarelli, folclorista são-joanense, sobre a Rasoura de Dores que se realiza em São João no quarto Domingo da Quaresma, a partir das 8h, ao redor da Igreja do Carmo. Cf. <<http://folclovertentes.blogspot.com.br>>. Acesso em: 1º fev. 2013. A marcha *Saudades* foi composta por Benigno Parreira em 26/10/1957, depois das mortes de seu pai, em 1951, e de sua irmã, na época com 28 anos de idade, ocorrida em 1955.

⁷⁰⁰ PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e solenes tradições de nossa terra*. Novenas, Tríduo, Setenário, Quinquena e Meses. v. 2. p. 45. Segundo Louis Réau, foi por influência dos jesuítas que começou a ser difundida a representação da virgem com a espada cravada no peito. Cf. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano: iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 529. (Nuevo Testamento).

⁷⁰¹ Solenidade com estrutura semelhante a das novenas e realizada durante sete dias, antes da Semana Santa, quando são lembradas as sete dores sofridas por Maria diante do martírio de Jesus. As três primeiras dores estão relacionadas à infância de Jesus. As outras quatro dores, por sua vez, dizem respeito à paixão de Cristo. Os quadros referentes a essas dores podem ser vistos dentro das igrejas ou nos passinhos.

A primeira dor revela a aflição que sofreu Maria Santíssima quando, oferecendo seu Filho no Templo, ouviu o velho Simeão dizer que uma espada de dor haveria de traspasar seu coração.

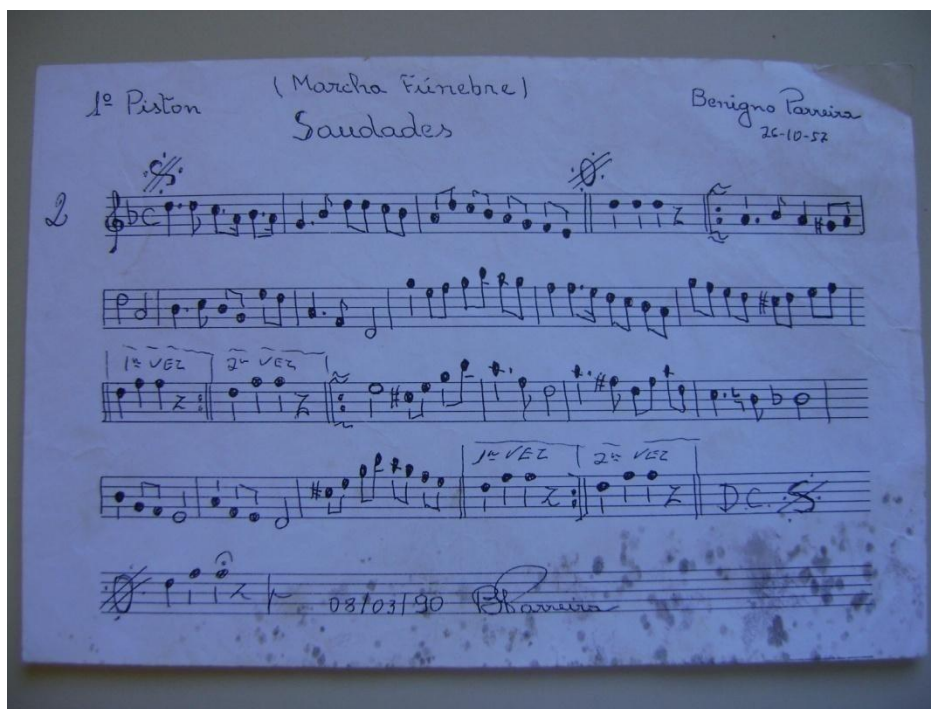
A segunda dor, das necessidades e temores que teve a Senhora fugindo para o Egito perseguida por Herodes.

A terceira dor, da tristeza e turbção que teve a Senhora perdendo seu amado Filho, vindo do Templo de Jerusalém.

A quarta dor, da amargura que teve a Senhora encontrando seu amado Filho com a pesada cruz às costas.

A quinta dor, da agonia que teve a Senhora por ver morrer seu filho, crucificado entre dois ladrões.

A sexta dor, da angústia que teve a Senhora quando baixaram o corpo de seu Filho da cruz e o puseram em seus braços.



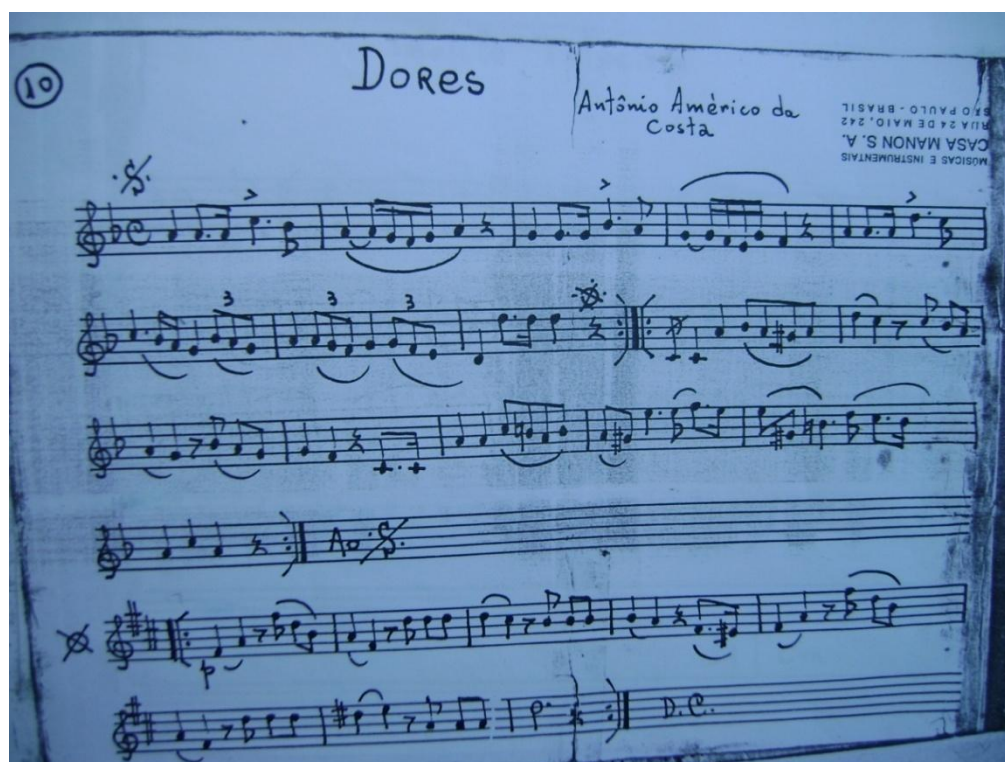
Partitura 18 – Parte do 1º Piston Sib da Marcha Fúnebre Saudades de Benigno Parreira, copiada pelo autor.

Fonte: Banda de Música Santa Cecília de São João del-Rei.

A Igreja Católica, portanto, celebra o *Setenário de Dores*, que compreende uma semana de orações e música no interior dos templos durante a quaresma, geralmente na semana que precede à da Semana Santa. Durante o *Setenário* – celebrado na última semana da Quaresma, e que algumas pessoas, por engano, insistem em chamar de “centenário” – não é comum a realização de procissões, ficando os fiéis convidados a comparecer à igreja para as rezas de costume e apreciação de música que fica a cargo do coro e da orquestra.

A figura da mãe foi fonte rica de inspiração para os compositores. Alguns se incumbiram de compor músicas, motivados pelo falecimento de suas mães, como o fez Cid Silva, de Dores de Campos, quando lhe dedicou *Mater Lacrimosa*. No que concerne à Semana Santa, inspiraram-se os músicos em memória das tribulações de Maria, para criar um sem-número de marchas fúnebres. *Cântico do Calvário*, *Dores*, *Soledade*, *Rasoura de Dores*, *Dores de Maria*, *Mater*, *Mater Dolorosa*, *Mater Lacrimosa*, *Solução de Maria*, *Nossa Senhora das Dores*, *Stabat Mater...* são títulos recorrentes de marchas que se ouvem nas procissões.

A sétima dor, da *soledade* que teve a Senhora ficando sem Filho, nem vivo, nem ainda morto. Cf. PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e solenes tradições de nossa terra*, p. 69-77.



Partitura 19 – Marcha Fúnebre “Dores” – parte de 1º trompete de Antônio Américo da Costa de Prados. Além de Prados, a marcha pode ser ouvida em Dorés de Campos, Lagoa Dourada e Coronel Xavier Chaves durante a Semana Santa.
Fonte: Lira Ceciliana de Prados.

A Semana Santa na microrregião de São João tem praticamente a mesma idade de construção das primeiras igrejas. Em Prados, documentos apontam para a realização da festa pela primeira vez em 1732 de acordo com o Livro de Receita e Despesas da Irmandade de São Miguel e Almas. Em São João, não foi diferente, a Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento assegura nos programas que manda imprimir “que há 302 anos [desde 1711] vem promovendo a Semana Santa com todo esplendor e piedade”.⁷⁰² Mas foi somente depois da edificação de mais igrejas e dos passinhos – estes mandados construir em fins do século XVIII – que muitas procissões puderam ser realizadas como ainda se fazem, porém sem a presença da banda de música para lhes tocar marchas festivas ou fúnebres.

A tradição da repetição em hora e lugar predeterminado de alguma música tem sido bastante positiva para a manutenção no repertório daquelas músicas de agrado geral. Em Prados e em São João del-Rei, todos já sabem, de antemão, o lugar e a hora em que determinada marcha vai ser tocada.

⁷⁰² Programa da Semana Santa de 2013.

As pessoas já identificam a procissão com aquela música e até com o local onde ela é executada. Já tem toda uma tradição aí. A pessoa vai num Depósito de Passos [procissão] é sabido, eles esperam que seja tocada a Derradeira Homenagem [marcha fúnebre] na saída da procissão. Então não tem porque mudar.⁷⁰³

Adhemar de Campos Neto diz que a execução dessas músicas antigas inviabiliza a inclusão de novas partituras. “O meu pai tem uma, mas a gente não toca. Ele escreveu, a gente ensaiou e fica difícil achar uma hora e encaixar em alguma procissão, não aconteceu”.⁷⁰⁴ Se percorrermos as cidades, como Madre de Deus, segundo Javér Domingues, as pessoas associam à marcha determinada procissão.⁷⁰⁵

A Lira Ceciliana tem por tradição tocar a Marcha Fúnebre *João da Mata*, de João Francisco da Matta, na Quarta-feira da Paixão, às 20h, no interior da Matriz, para sinalizar o encerramento da festa de Passos na cidade.⁷⁰⁶ A cerimônia é única; não se tem notícia de outra banda de música fazendo o mesmo na região. A marcha, conhecida como *João da Mata*, e as cerimônias bem cuidadas levam bom número de pessoas ao local para poder apreciá-las. Após sermão alusivo e o Descendimento da Cruz na Sexta-feira da Paixão, além dos motetos, do canto da Verônica, seguido do som das matracas, faz-se ouvir a referida marcha na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Prados.

Cumprindo um roteiro predeterminado, são ainda executadas durante a procissão as marchas fúnebres dos seguintes autores: José Esteves da Costa, na Rua Expedicionário Otávio Carlos; João da Matta, na Rua Magalhães Gomes; Olavo Caldas, músico e compositor pradense, na Rua Coronel João Luiz, e João Américo da Costa, no adro da matriz.⁷⁰⁷

Para as procissões que se realizam durante a Semana Santa, a Lira Ceciliana cumpre um roteiro elaborado há anos em que se sabe, com certeza, quais e em que circunstâncias as músicas serão tocadas. O grupo musical faz questão de prestigiar os compositores da terra, uma distinção imposta pela tradição, que, de certa forma, coíbe a inclusão de novas músicas

⁷⁰³ Adhemar de Campos Neto, em depoimento no dia 22 de abril de 2000.

⁷⁰⁴ Adhemar de Campos Neto, em entrevista no dia 1º/10/2000. Somente no ano de 2007, a Lira conseguiu incluir a Marcha Fúnebre de Adhemarzinho na programação, tornando-a tradicional nas apresentações da banda nessa ocasião.

⁷⁰⁵ Javé Domingues, seminarista e ex-trompetista da Banda Santa Cecília de Madre de Deus de Minas, em depoimento a mim concedido no dia 21 de julho de 2012 na sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Penha de França em Resende Costa.

⁷⁰⁶ Informação que Adhemar de Campos Neto recebeu de seu pai.

⁷⁰⁷ NETO, Adhemar de Campos; REZENDE, Aureliano Magela de. *Festas Religiosas em Prados*, p. 92.

nas cerimônias. Segundo Thompson, “a resistência à mudança e sua aceitação nascem de toda a cultura”. Promover alterações significa ruptura, quebra da tradição construída durante décadas, o que proporciona desconfiança e incomoda aqueles que ajudaram na sua construção.

Em São João del-Rei, no ano de 2012, a Banda de Música Santa Cecília deixou de tocar uma marcha fúnebre antes da Rasoura de Dores, que sai da Igreja do Carmo. A advertência chegou na quaresma de 2013 ao maestro da banda José Antônio da Costa:

Em se tratando de Semana Santa, a gente sempre procura preservar as tradições da cidade. Nosso repertório é sempre repetitivo, pois não temos muitas novidades e atendendo até o povo que nos cobra. Em havendo cobrança, neste ano de 2013 nós recebemos uma cobrança, de alguém perguntando por que eu não toquei, porque a banda não executou a marcha fúnebre na saída da Rasoura de Dores. Deve ser alguém que participa da Semana Santa ou tradição de São João del-Rei. Se a gente faz alguma coisa num ano, no outro ano praticamente é obrigatório repetir o que fez. Se você não fizer, o povo cobra.⁷⁰⁸

Da mesma maneira que o povo se manifesta para cobrar a permanência de uma música nas solenidades, ele o faz solicitando a exclusão de outra. Segundo Tadeu Nicolau:

Depois que a marcha fúnebre de Chopin foi usada na novela O Bem Amado da Rede Globo de Televisão, a Irmandade dos Passos se fez representar pedindo que fosse evitada na Semana Santa devido ao seu uso na TV; ela não combinava mais com as procissões realizadas na cidade. O mesmo ocorreu em Tiradentes, porque ela tem sido repetidamente usada em desfiles carnavalescos ou outros eventos relacionados à morte de alguma coisa...⁷⁰⁹

Em Prados, como já relatado, o maestro não arriscou fazer mudanças na relação das marchas da banda. Somente em 2007, dez anos após a morte de Adhemar de Campos Filho (1926/1997), a Lira incluiu a marcha fúnebre *Sepultus Est* composta, especialmente, para a entrada da procissão do Senhor Morto na Sexta-feira da Paixão. Desde então, a música tornou-se recorrente na Semana Santa do lugar.

Há casos em que são imputados aos próprios compositores os destinos dados às suas músicas. Na Lira Sanjoanense, há peças de João Francisco da Matta – que ainda aguardam sistemático

⁷⁰⁸ Em depoimento a mim concedido em 3/5/2013 no Teatro Municipal de São João del-Rei. A banda divide com a Theodoro de Faria e com do 11º BIMth as funções na Semana Santa da cidade. A Santa Cecília toca na Rasoura de Dores e na Procissão do Encontro. O maestro está há 32 anos na direção do grupo musical.

⁷⁰⁹ Tadeu Nicolau Rodrigues, maestro das bandas Theodoro de Faria e Ramalho, em depoimento a mim concedido na sede da Theodoro de Faria em 27/3/2013.

trabalho de catalogação – em que o compositor deixou claras suas intenções. Segundo Aluízio Viegas:

*Ele tem a primeira marcha do caderno; são marchas processionais, fúnebres: Grande marcha do Depósito do Senhor dos Passos, de São João del-Rei. Quer dizer, o Depósito de São João del-Rei. O Depósito você faz em qualquer outra das cidades próximas. Mas ele fez aquela marcha, escrita 'para São João del-Rei'.*⁷¹⁰

As músicas a serem tocadas numa procissão nem sempre são escolhidas no momento de sua execução. De qualquer forma, o número de músicas está condicionado à duração da procissão.

Como disse o maestro Teófilo:

*Uma procissão é um cortejo pelas ruas da cidade e em São João dura mais ou menos uma hora. Quando os andores são mais leves e o cortejo anda mais rápido, a gente toca umas três músicas. A banda reveza com o coro e, numa procissão como a de Domingo de Ramos, tocando todas as repetições de uma marcha festiva, a banda toca umas três músicas.*⁷¹¹

Desde que as marchas foram eleitas para serem tocadas em determinadas procissões, assim permaneceram, tradição que foi sendo assumida também pelas bandas das vizinhanças. Os que adotaram as Marchas dos Passos e a da Paixão para execução na Sexta-feira Santa mal sabiam que elas permaneceriam no calendário anual das festas dessas cidades mineiras. A garantia da repetição da música em lugar e hora predeterminados possibilitou ao fiel a certeza de que seguramente poderia ouvi-la, dispensando-se, inclusive, a consulta aos programas das festas distribuídos pelas paróquias. Em tempos mais remotos, essa era a única possibilidade de audição da música, visto que não é comum que sejam tocadas fora da Quaresma e dos enterros.

O Brasil herdou dos portugueses o costume e o gosto de encenar a Paixão de Cristo. E, curiosamente, as influências italiana e francesa suplantaram a tradição portuguesa no quesito correspondente à utilização do repertório musical. Embora os portugueses tenham sido os responsáveis diretos pela introdução de devoções, como a da Virgem com os sete punhais, símbolo das sete dores de Maria, foram os italianos, de maneira mais intensa seguidos dos franceses, os responsáveis (indiretos) pelas músicas empregadas nas cerimônias. Entre os manuscritos existentes, não encontrei uma música sequer que tenha sido composta por autor

⁷¹⁰ Aluízio José Viegas, em depoimento a mim concedido em 24/7/2000.

⁷¹¹ Teófilo Helvécio Rodrigues, em depoimento a mim concedido em 2/10/2011.

português ou espanhol. Se existe alguma, ela deve estar entre as que têm o título genérico de marcha fúnebre, sem mais informações que possam identificar seu autor.

4.4 Outros usos para a marcha fúnebre (anúncios fúnebres, protestos, derrotas e sátiras)

O que somos, como povo, está, em síntese, no Carnaval e na Semana Santa. Oscilamos entre esses dois polos, com toda a prodigiosa e perturbadora riqueza que concentram (Cecília Meireles).⁷¹²

Em muitos lugares, os sinos das igrejas continuam a comunicar a morte de pessoas, principalmente dos católicos. Os alto-falantes dos templos divulgam seus nomes, local dos velórios, horários de missas de corpo presente e do enterro. Nas igrejas das cidades da microrregião de São João del-Rei, não há norma da Diocese que estabeleça procedimentos para esses comunicados. É comum, antes de anunciar a morte pelos alto-falantes, que seja ouvida uma música, como um *leitmotiv*, que tem por objetivo preparar o anúncio da triste notícia. Ave-Marias ou outras canções sacras costumam ser escolhidas para esse fim.

Fato curioso ocorreu em Resende Costa, que, durante muito tempo, incorporou à sua “paisagem sonora”⁷¹³ a Marcha da Paixão de Ireno Baptista Lopes para chamar a atenção dos munícipes para seus anúncios fúnebres.⁷¹⁴ Ao som da música, pessoas se debruçavam em suas janelas, outros chegavam à porta dos estabelecimentos comerciais. Motoristas paravam seus automóveis e todos, ante o silêncio súbito, com os ouvidos voltados em direção à igreja, tomavam ciência de quem havia falecido. Assim, fazia-se uma pausa na reprodução da música, para uma voz anunciar, pausadamente, repetidas vezes, o nome do morto e de alguns procedimentos. Em Resende Costa, a marcha cedeu lugar a outra música que de fúnebre nada tem. Trata-se da Cantilena das Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos. A Marcha da Paixão foi, na época do padre Nélio, considerada “muito triste e a morte não é tristeza, é uma

⁷¹² MEIRELES, Cecília. Antecedentes, Artes Indígenas e Populares, Artes Aplicadas In: *As artes plásticas no Brasil*. Direção Rodrigo M. F. de Andrade. Com a colaboração de 25 autores especializados. Rio de Janeiro: Companhias de Seguro e Capitalização do Grupo Sul América e pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952, p. 3.

⁷¹³ SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001; e *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1991.

⁷¹⁴ Marcha gravada pela Banda Theodoro de Faria em disco vinil, compacto, de duas faixas na década de 1970. Na outra faixa, foi registrada a Marcha dos Passos de Ribeiro Bastos. O disco, com anotações realizadas por Aluízio José Viegas, não traz a data e local onde foi gravado.

passagem desta vida para outra, muito melhor”, alegava o sacerdote, por isso substituída pela obra de Villa-Lobos, que em Resende Costa, devido ao vínculo com os anúncios fúnebres, passou a ser percebida como uma música fúnebre.⁷¹⁵

Diferentemente das festas e exéquias reais, para cujos eventos dispomos de uma historiografia farta e acessível, verdade é que, em se tratando de festas populares, o mesmo não ocorre. Os sepultamentos simbólicos, aqueles satíricos, se inscrevem nesse universo; poucos são os trabalhos que tratam do assunto. Segundo Adriana Romeiro, “derivados da festa, os funerais simbólicos, com o enterro, o testamento e a missa para a alma do defunto, constituem um gênero ainda inexplorado”.⁷¹⁶

Com base em uma carta escrita em setembro de 1732, em Vila Rica/MG, o Capitão-Mor Nicolau Carvalho de Azevedo informa ao ex-governador D. Lourenço de Almeida sobre a circulação de papéis jocosos e satíricos logo depois de sua partida. Trata-se de um relato do enterro simbólico do ex-governador. Segundo o documento:

Promoveu-se o enterro simbólico de D. Lourenço, seguido de uma missa celebrada em favor de sua alma e a circulação de um diálogo em forma de testamento. Tanto o funeral quanto o ofício religioso teriam acontecido no Campo de Santa Quitéria, sob a organização de um Pedro da Costa Guimarães, velho desafeto do falso defunto.⁷¹⁷

No enterro e durante a missa pela alma do morto, mau governador e mau cristão, o autor deixa claro que tomaram parte “pessoas principais”, lembrando uma “tradição carnavalesca europeia, quando o funeral contava boneco feito de palha vestido com roupas que caracterizavam o pretense morto, usando, muitas vezes, uma máscara para reforçar a identificação”.⁷¹⁸ Tratando-se de festa, é possível que tenha havido música, porém não sabemos como ela ocorreu.

Enterro simbólico – funeral fictício em que o morto continua vivo – é uma prática antiga. Vejamos uma cena funerária “sem morto”, com procissão, um cortejo profano onde houve

⁷¹⁵ A gravação utilizada é de uma seleção de peças realizada pelas Edições Paulinas entre 1976 e 1981, nos Estúdios da Conep/SP, denominado Momentos de Paz e que teve como regente Eduardo Assad.

⁷¹⁶ ROMEIRO, Adriana. O enterro satírico de um governador: festa e protesto político nas Minas setecentistas. In: JANKSÓ, Iris; KANTOR, Iris (Org.). *Festa e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001, v. 1, p. 301-309.

⁷¹⁷ O documento de 20 páginas, segundo Adriana Romeiro, encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa. Coleção Pombalina, “Treslado de uma carta que o capitão-mor Nicolau Carvalho de Azevedo mandou do Rio de Janeiro a D. Lourenço de Almeida...”, códice 672, fls. 145ss.

⁷¹⁸ ROMEIRO, Adriana. *O enterro satírico de um governador*, p. 301-309. (a citação encontra-se na p. 302).

música. João José Reis, para citá-lo, formula uma pergunta: “quem de nós nunca enterrou uma autoridade, um governante, um general?”⁷¹⁹ Segundo Reis, junto ao protesto contra Antônio Vaz de Carvalho, juiz de fora da Vila de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, houve música, que aconteceu em 1º de abril, o dia da farsa, de 1829.

Segundo queixa ao presidente da província, cerca de oitenta pessoas participaram de ‘um público e notório enterro do dito juiz’, no qual faziam subir aos ares repetidos foguetes, e ‘**ao som de instrumentos entoavam chulas atacantes**’ e gritavam ‘morra turco, morrão os camelos’, uma alusão às simpatias do juiz com o absolutismo de Pedro I, neto da rainha [D. Maria I, que governou por 39 anos e 25 dias], cujos funerais acabamos de acompanhar. A autoridade considerou aquilo um ‘estado de perfeita anarquia’ e exigiu a abertura de uma devassa (grifo meu).⁷²⁰

Houve, no episódio citado, sinos badalados após a meia-noite, desobedecendo a regras eclesiásticas e policiais, e música contratada para celebrar a transferência do dito juiz de paz. Joaquim do Couto Ferraz, um dos depoentes na devassa, ao se defender da acusação de ter participado do evento, afirmou que foram contratados “alguns Professores de Música para tocarem e cantarem, os quais aparecendo depois das Ave Marias tocaram vários quartetos, e sinfonias, cantaram o hino constitucional, e deram-se vivas a Vossa majestade Imperial”. No entanto, outros declararam ter visto o grupo armado de “rabeça, violão e pequenos ossos (restos mortais servindo de instrumentos musicais), [quando] os manifestantes cantaram mementos fúnebres para o juiz de fora”.⁷²¹

Dessa forma, muitos eventos ocorrem quando a população é chamada a participar de protestos, enterros simbólicos de pessoas, prédios, instituições, políticas públicas. Consideradas mortas, são simbolicamente sepultadas, com cerimonial adequado, por vezes seguidos de caminhada fúnebre, como são anunciadas as marchas fúnebres.

As formas da *rough music* na Inglaterra e do *charivari* (aqui incluo a marcha fúnebre) “são parte do vocabulário simbólico expressivo de um certo tipo de sociedade”.⁷²² No Brasil, manifestamos nossa revolta formando uma “marcha fúnebre” para enterrarmos simbolicamente políticos e políticas públicas falhas, corruptos, traidores; enfim, aquilo que contraria normas de convivência, de sociabilidade.

⁷¹⁹ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 165.

⁷²⁰ Devassa em APEBa, Revolução, 1827-29. Cf. REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 165.

⁷²¹ REIS, João José. *A morte é uma festa*, p. 166.

⁷²² THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 360.

Eu me valho da frase lapidar de Cecília Meireles, colocada acima como epígrafe, para dizer que, nas localidades onde houve boa Semana Santa, sintomaticamente, houve, também, bom Carnaval. Não há quem duvide da qualidade das festas populares, profanas, que o povo realizava nas antigas cidades da microrregião de São João. Destaca-se o Carnaval feito com música também composta por artistas locais. No que diz respeito à marcha fúnebre, invariavelmente ela surge nos “blocos do enterro” muito comuns na festa que antecede a Quaresma.

Nesses blocos carnavalescos, além de pessoas fantasiadas de sacerdote, coroinhas, mulheres imitando as carpideiras e um caixão carregando um “morto”, existem os foliões, que não se esquecem de levar alguns instrumentos de sopro e percussão para produzir uma barulheira, numa clara alusão à marcha fúnebre e à banda de música. Algumas vezes, “músicos” que aparecem brincando nesse momento são os mesmos que integram as bandas para tocar, a partir da Quarta-feira de Cinzas, durante a Quaresma e a Semana Santa, as sentidas marchas fúnebres nas procissões.

Considerações finais

A marcha fúnebre nasceu na Europa durante o período Barroco em ambiente de corte. No princípio da era Romântica, notadamente na França e em meio aos acontecimentos da Revolução Francesa, foi utilizada nas manifestações públicas de pesar pela morte de grandes personalidades. O uso dessa música em funerais de intensa repercussão e comoção social logo se firmou em muitos países, para ser ouvida em salas de concerto ou pelas ruas das cidades.

Depois de 1808, tanto o gênero quanto o costume de acompanhar com música instrumental enterros e procissões foram trazidos para o Brasil por compositores, pianistas e músicos de bandas militares europeias. Desde a terceira década do Oitocentos, é certo que o costume de tocar marcha fúnebre foi acrescentado a outras manifestações que se faziam nos momentos de despedida dos mortos e nos atos de representação da paixão e morte de Cristo da forma como foram revelados por estrangeiros em suas ilustrações e relatos de viagem.

Na microrregião escolhida para esta pesquisa, a marcha fúnebre acompanhou a fundação das bandas de música nas vilas na segunda metade daquele século. Foi quando os compositores, nascidos na própria região, mediante os exemplos que lhes chegaram do exterior, se dedicaram à composição de músicas para as cerimônias fúnebres das quais participavam. Assim, pode-se dizer que tanto a arte de compor quanto as maneiras que os mineiros encontraram para fazer tocar e escutar essa música atingiram sua plenitude no terceiro quartel do século XIX, com longevidade sem precedentes até meados da década de 1960. Sobrevive, sendo tocada principalmente na Semana Santa, distinguindo-se como traço da cultura musical da microrregião de São João del-Rei.

O repertório que inclui músicas de renomados compositores europeus como Beethoven e Chopin e de outros autores pouquíssimos conhecidos daquele continente, mais as peças criadas pelos músicos mineiros, principalmente, foi sendo organizado ao longo de décadas para dar suporte às bandas de música que se empenham em acompanhar cerimônias fúnebres nas comunidades às quais pertencem.

Lembremo-nos do empenho dos maestros em formar novos músicos para atuar na Semana Santa, a festa maior da Igreja Católica, no núcleo das próprias corporações musicais. Por isso mesmo, em Minas Gerais e certamente em outros lugares, esse foi, por vezes, o primeiro gênero musical que instrumentistas principiantes tiveram contato no início dos seus estudos.

Além do mais, essas escolas informais de música deram oportunidade para o surgimento de compositores – alguns deles autores de uma única marcha fúnebre – que, com suas obras, continuam presentes na memória do povo que realiza com requinte a sua Semana Santa, quando não as usa nos momentos mais dolorosos de despedida dos seus entes queridos.

Foi-nos fácil notar como a sociedade procurou organizar suas cerimônias e de que maneira corresponderam os músicos com suas ações. Houve, como bem disse Curt Lange, uma identificação entre “o compositor e o povo. À exigência do povo, responderam os compositores e vice-versa”.⁷²³ Depois de passadas décadas desde as primeiras evidências de bandas atuando no Brasil, no primeiro quartel do século XIX, reconhecemos, então, na marcha fúnebre, desde esses tempos mais recuados da nossa história, uma das funções da música; a capacidade de “validação das instituições sociais e rituais religiosos”, bem como a de “contribuir para a integração da sociedade”.⁷²⁴ Desse modo, a marcha fúnebre, que ousou chamar de “canção sem palavras”, fundeu suas raízes nesta região do Campo das Vertentes.

Notamos, ao conversar com as pessoas, circular pelas cidades, visitar sedes das bandas de música e participar de procissões ao longo da Quaresma, como elas guardam com orgulho o que tem da sua cultura imaterial. Não lhes cabe participar de uma festa sem que ouçam as marchas que denominam de tradicionais. A música, portanto, ajuda a distinguir cerimônias que, por sua vez, colocam em evidência os músicos e as obras de compositores do lugar. Percebe-se, ante tudo que se vê, um sentimento de cidadania que, para além da partitura, garante longevidade e brilho aos acontecimentos onde esse repertório construído ao longo do tempo tem lugar.

É preciso destacar ainda o quão importante foram as trocas de materiais, parcerias e ajudas que os maestros e seus discípulos empreenderam para poder “fazer a música acontecer”. A necessidade premente de constituir um repertório básico de marchas influenciou tanto para o surgimento de compositores locais quanto para a busca de partituras em outras praças vizinhas. Assentada na boa convivência, houve, portanto, como demonstrou a pesquisa, intensa circulação inter-regional de pessoas e partituras, o que garantiu certa unidade nos modos de compor e tocar na citada microrregião de São João del-Rei, fato notório e enriquecedor para as suas práticas musicais e culturais.

⁷²³ LANGE, Francisco Curt. *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros. Coimbra: 1966, p. 78.

⁷²⁴ MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Tradução Vanda de Lima Freire. Northwestern University Press, 1964, p. 224.

Procurei ser claro; fui atrás das evidências de presença da marcha fúnebre nos enterros e Semana Santa. Até a não-incidência dela nesses acontecimentos me serviu; foi esclarecedora. Em funerais, quase já não é possível ouvi-la; restam-nos as Semanas Santas que se realizam em muitos lugares do Brasil e do exterior, especialmente os já citados. Todavia, mais do que os escritos desta tese ou outros meios de recepção, não há como substituir a experiência única de ouvi-la, de senti-la dentro do contexto para o qual foi composta. Essa pode ser uma boa experiência.

Finalmente, será possível o contato com o gênero nas salas de concerto, posto que, para esses espaços, haverá uma seleção natural que excluirá parte considerável do repertório, notadamente aquele escrito para bandas de música, não sendo viável, só recorrendo às gravações ou mesmos aos vídeos que vêm sendo postados na *internet*.

O surgimento de novos compositores, apesar de seu número não ser comparável àquele que se notou na virada dos séculos XIX para XX, é como uma “luz no fim do túnel”, uma esperança de que a arte de compor não se apague, mesmo sabendo que ela tende a seguir tendências, os costumes que variam de lugar para lugar. Havendo a supressão de cerimônias próprias para a audição desse gênero, ocorrerá o seu desaparecimento. De qualquer maneira, o que reforça a manutenção do repertório antigo são as festas realizadas pela comunidade com entusiasmo, cujo brilho demanda, também, a participação das bandas de música a tocar antigas marchas, ditas tradicionais, que os do lugar cantarolam e esperam escutar a cada ano, nos lugares e momentos de costume.

De certa forma, lutamos contra o esquecimento. Trabalhamos para que lembranças do passado permaneçam, seja em forma de fotografia, de bilhetes, anotações de pé de página, dos casos contados pelos mais velhos, dos sons que ecoam das bandas pelas ruas das nossas cidades. Ao concluir esta tese, sinto-me motivado a ampliar a pesquisa, estendê-la para outras regiões em busca de novos documentos, de mais pistas que podem esclarecer melhor o comportamento das pessoas diante da morte e das experiências vividas ao som de marchas fúnebres vindas das bandas de música. Os depoimentos, partituras e demais documentos levantados ao longo desses anos dedicados à pesquisa de campo, não só da microrregião em estudo, mas de outros lugares de Minas Gerais, num primeiro momento, e não incluídos neste trabalho, são um convite para futuras tarefas.

Edésio de Lara Melo, julho de 2013.

Referências

FONTES

Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte),

Decreto n. 2.243, de 3 de junho de 1997 (republicação), que trata do Regulamento de Continências, Honras, Sinais de Respeito e cerimonial Militar das Forças Armadas.

Depoimentos de regentes, compositores, musicólogos e pessoas da comunidade.

IEPHA – Arquivo Histórico do Escritório Técnico II de São João del-Rei.

Museu da Música de Mariana.

Repertório de marchas fúnebres das bandas de música.

ENTREVISTAS (depoimentos)

Em Belo Horizonte:

Jairo Assunção Costa
Maria de Jesus Chaves

Em Diamantina:

Odilon Soares Oliveira

Em Mariana:

Maria Auxiliadora Fernandes dos Santos

Em Sabará:

Carlos Roberto Umbelino

Em Visconde do Rio Branco:

Antônio Ernesto da Silva

Em Conceição da Barra de Minas:

Antônio dos Santos Sousa (Aleluia)

Em Coronel Xavier Chaves:

Jaime Luiz de Mendonça

Em Dolores de Campos:

Cid Silva
José Tarcísio (Tinoca)
Aloísio de Assis
José Geraldo de Melo (Zezinho)

Em Lagoa Dourada:

Afonso Ligório Barnardes
Antônio de Pádua Barnardes
Monsenhor José Hugo de Resende Maia
Wellington Maia Barnardes

Em Mãe de Deus de Minas:

Padre Javé Domingues
Sebastião Zeferino

Em Piedade do Rio Grande:

Edmilton Eurico Ribeiro
José Custódio (Bem)

Em Prados:

Adhemar de Campos Neto

Em Resende Costa:

João Tomás Silvério
José Macedo Lara
Maximiliano Vale de Resende Lara
Vicente Oliveira

Em Santana do Garambéu:

Aílton Deivson da Fonseca Almeida

Em São João del-Rei:

Aluísio José Viegas
Benigno Parreira
Teófilo Helvécio Rodrigues

Em Tiradentes:

Joaquim Ramalho
Olinto Rodrigues dos Santos Filho
Tadeu Nicolau Rodrigues

PERIÓDICOS

Jornal A Gazeta de São João del-Rei

Jornal Arruia da Associação Coral Júlia Pardini de Belo Horizonte

Jornal da ACI de São João del-Rei

Jornal das Lajes de Resende Costa

Jornal Estado de Minas

Jornal Estado de São Paulo

Jornal Gazeta do Povo de Curitiba/PR

Jornal Valor Econômico

FILMES

El uomo del estele – Direção de G. Tornatori

OBRAS DE REFERÊNCIA

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga (1982-1984) e Flávia Camargo Toni (1984-1989). Obra reeditada. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1989.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. São Luis: Edições SECMA, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Maltese, s/d.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*. Coimbra: 1712-1728. Disponível em: <www.brasiliana.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2011.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Edições Cosmos, 1965.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010: características da população e dos domicílios. Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. v. 1.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 3 dez. 2011.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GRIFFITS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Tradução Marcos Santarrita e Alda Porto. Revisão Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INVENTÁRIO COMARCA DE TIRADENTES. 2º Ofício. 1927. 59 p.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*. Tradução Álvaro Cabral. Editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

RANDEL, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Versión española de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*. Paris: Payot, 1931.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Editora-assistente Alison Latham. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina 1789.

Vade Mecum das Forças Armadas Brasileiras. Decreto n. 2.243, de 3 de junho de 1997 (republicação) <<http://www.sgex.eb.mil.br>>. Acesso em: 20 julho 2009.

ZINZIG, Pedro. *Dicionário Musical*. 2. ed. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1976.

OBRAS GERAIS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio Margareth Rago. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALDÉ, Lorenzo. Herança de um príncipe musical. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, nov. 2007.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11-93.

ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei: Edição do autor, 1971.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente: desde a Idade Média*. 2. ed. Tradução Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989.

ASSIS, Machado de. Impressões da Semana Santa. *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Folha de São Paulo; Ática, 1994.

ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKER, Richard. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Tradução Marco Antônio Esteves da Rocha. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O ciclo do ouro e o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC FUNARTE: XEROX, 1979.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Tradução do inglês Eni Rodrigues. Tradução do alemão Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009.

BARFORD, Philip. *Mahler: sinfonias e canções*. Tradução José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1983.

BENEDITO, Celso José Rodrigues Benedito. *Banda de Música Teodoro de Faria: perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem histórica, social e musical de seu papel na comunidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Tradução Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986a.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986b.

BIASON, Mary Ângela. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 18, p. 17-27, jul./dez. 2008.

BINDER, Fernando Pereira. O Dossiê Neuparth. *Rotunda*, Campinas, n. 4, abr. 2006.

BINDER, Fernando Pereira. Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 5., 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha, 2006.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Prefácio Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Tradução Maria Manuel Miguel e Rui Grácio. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

BONAFÉ, Luigi. No templo dos heróis. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 52, jan. 2011.

BONAFÉ, Luigi. Os Funerais de Joaquim Nabuco na Capital da República (1910). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, USOS DO PASSADO. 12., 2006. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2006.

BORGES, Maria Elízia. Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP NA TRAVESSIA DA ARTE, 11., São Paulo, 2001.

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

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1987.

BRAGA, Genesino. Missa ao Grande Morto. *Crônicas*, p. 49, s/d. Disponível em: <www.portalentretextos.com.br>. Acesso em: 30 maio 2012.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. O potlach sonoro e social. *Revista Modus*, Belo Horizonte: ESMU/UEMG, Ano 1, n. 1, 2000.

BRASIL, Hebe Machado. *Fróes: um notável músico baiano*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. 2. ed. 4. reimp. Tradução J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. Tradução Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção História Social da Arte).

BUCK, Percy. *História da música*. Tradução Fernando Lopes Graça. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, [19--] s/d.

BUDASZ, Rogério. A música. In: SANTOS, Antônio Vieira dos. *Cifras de música para saltério: estudo e transcrições musicais*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002, p. 18-25.

BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 3 jul. 2003.

BUSCACCIO, César. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. 2009. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista. *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte: UFMG, n. 6, 1988.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. O Triunfo Eucarístico: Hierarquias e Universalidades. Belo Horizonte: *Revista Barroco*, n. 15, 1992.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial (séculos XVIII-XIX). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DEL BARROCO IBEROAMERICANO, 3., 2001, Sevilla. *Actas del...* Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Locais de sepultamentos e escatologia através de registros de óbitos da época barroca. *Varia História*, Belo Horizonte: PPGHIS/UFMG, n. 31, jan. 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Piedade barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Organização Sônia Gomes Pereira. 2004. v. 1.

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: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 20.

CAMPOS, Janaina Lobo. *Entre gingas e cantigas: etnografia da performance do ensaio de promessa de quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Tradução Eduardo Brandão. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARDIM, Fernando. *Traité de la terre et des gens du Bresil*. In: BALMORI, Ana. *A Música na documentação histórica portuguesa respeitante ao Brasil: alguns elementos*. Disponível em: <www.revista.akademie-brasil-europa.org>. Acesso em: 7 mar. 2012.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova História da Música*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CARTAS DE PEDRO I À MARQUESA DE SANTOS. Notas Alberto Rangel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARVALHO, Flávia Botelho de; DIAS, Tatiana. *Dois séculos de música e fé: Corporação Musical Nossa Senhora das Dores*. Itapeverica/MG. 1. ed. Belo Horizonte: Ampliar Projetos e Eventos Culturais Ltda., 2007.
- CARVALHO, José Murilo de; GASPARI, Elio; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *D. Pedro II: ser ou não ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (Org.). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina no Brasil colonial. In: KANTOR, Iris; JANCSÓ, István (Org.). *Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 829-858.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate: uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 31-60.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros*. 2011. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.
- COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- COTTE, Roger. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CULLEN, Thomas Lynch, S. J. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.
- CUNHA, Paola Andrezza Bessa. Anais do VI congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Uberlândia: UFU, 2006.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. Tradução Marina Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Introdução e notas Sérgio Milliet. Notícia biográfica Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Martins Fontes, 1940.

Del PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Del PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

DINIZ, Jaime Cavalcante. *Nazareth: estudos analíticos*. Recife: Deca, 1963.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

DUARTE, Regina Horta. Os sinos, os carros de bois e a locomotiva em São João del-Rei: notas sobre a vida cotidiana em fins do século XIX. *Varia História*, Belo Horizonte: UFMG, n. 17, mar. 1997.

DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. In: III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1987. Ouro Preto: Imprensa Universitária, 1989.

DUPRAT, Regis. O legado de Curt Lange (1903-1997). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

EFEGÊ, Jota (*pseudônimo* de João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organização Michael Schröter. Tradução Sérgio Gomes de Paula. Revisão técnica Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973. 2 v.

FERRAZ, Leonardo Araújo. *A aplicabilidade dos sistemas de catalogação de manuscritos musicais nas obras do maestro Luiz Coutinho (1878-1951)*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)-Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. Cerimônias fúnebres por D. Pedro III (1786). *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Coordenação Luís A. de Oliveira Ramos,

Jorge Martins Ribeiro e Amélia Polónia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

FRANZEN, Beatriz Vasconcelos. *Jesútas portugueses e espanhóis no sul do Brasil e Paraguai coloniais*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

FREIRE, Gilberto. *Intérpretes do Brasil*. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradativa Publicações, s/d.

FURTADO Júnia Ferreira. Desfile a procissão barroca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 33, 1997.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GONÇALVES, João Felipe. Enterrando Rui Barbosa: um estudo de caso da construção fúnebre de heróis nacionais na Primeira República. Rio de Janeiro: 1999, p. 1-34. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 29 maio 2012.

GRUZINSKI, Serge. *A passagem do século; 1480-1520: as origens da globalização*. Tradução Rosa Freire D'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular brasileira*. Introdução, organização e notas Samuel Araújo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1999.

HINDLEY, Geoffrey. *Instrumentos musicais*. Tradução Lenke Peres. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOPPING, Richard. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton, 1978.

HUE, Sheila Moura. *Primeiras Cartas do Brasil [1551-1555]*. Tradução, introdução e notas Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo; Edusp, 1978.

HUIZINGA, Johan; BURKE, Peter; LE GOFF, Jacques; 1924; METTRA, Claude. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

JEANROY, Alfred. *La Poésie lyrique dès Troubadours*. Toulouse: Édouard Privat Editeur; Paris: Henri Didier, Éditeur, 1934. v. 2.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias*. Tradução Moacir N. Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1972. 2 v.

KONDER, Leandro. A concepção da história de Walter Benjamin. In: O Percevejo, Nº 6, Ano 6, *Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.

LAET, Carlos de. *Em Minas: viagens, literatura, philosophia*. Rio de Janeiro: Cunha e Irmãos Editores, 1894.

LANGE, Francisco Curt. A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro. *Separata do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*. Coimbra: 1966.

LANGE, Francisco Curt. *Minas Gerais terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1970.

LANGE, Kurt. *História da Música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. v. 1.

LANGE, Francisco Curt. Los músicos ambulantes alemanes y su actuación en el Brasil. *Latin-American Music Review. Revista Latinoamericana de Música*, Austin: Universidad de Texas, Año I, n. 2, 1980.

LANGE, Francisco Curt. A música em Minas Gerais: um informe preliminar. In: MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1990. p. 99-179.

LANZELOTTE, Rosana. *Aspectos retóricos da música do século XVII: um estudo do "Tombeau de Mr. Blancrocher" de Louis Couperin*. Rio de Janeiro: Encontro Nacional da ANPPOM, 1966. p. 323-326.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 6. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação: o abastecimento da corte na formação política do Brasil – 1808-1842*. São Paulo: Símbolo, 1979.

LEONI, Aldo Luiz. *Banda Euterpe Cachoeirense: acervo de documentos musicais – música sacra manuscrito*. Organização Mary Ângela Biason. Coordenação técnica Waldecir Luciano Ferreira. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012.

- LIEBERMAN, Arnold. *Gustav Mahler: um coração angustiado*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LISBOA, Karen Macknow. Viajantes veem as festas oitocentistas. In: KANTOR, Iris; JANCÓS, István (Org.). *Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001, v. 2. p. 623-638.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, 1808-1818*. São Paulo: Martins, 1942.
- LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, Simão Ferreira. *O Trinco Eucarístico: exemplar da cristandade lusitana*. Lisboa: Companhia de Jesus, 1734.
- MAGNANI, Sérgio. *Comunicação e expressão na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MÂLE, Emile. *L'art religieux du XII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.
- MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARAVAL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARCÍLIO, Maria Luiza. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. MARTINS, José de Souza (Org.). São Paulo: Hucitec, 1983. pp. 61-75.
- MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- MARTINS, Mário, S. J. *Introdução histórica à vivência do tempo e da morte*. Braga: Livraria Cruz, 1969. 2 v.
- MASSIN, Jean (Org.). *História da música ocidental*. Tradução Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATOS, Edilene. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2001.
- MATTA, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MEIRELES, Cecília. *As artes plásticas no Brasil*. Antecedentes, Artes Indígenas e Populares, Artes Aplicadas. Direção Rodrigo M. F. de Andrade. Colaboração de 25 autores especializados. Rio de Janeiro: Companhias de Seguro e Capitalização do Grupo Sul América e pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952.

MELLO E SOUZA, Laura de. Os ricos, os pobres e a revolta nas Minas do século XVIII (1707-1789). *Análise & conjuntura*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, v. 1, n. 1, 1986.

MELO, Edésio de Lara. *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região do Campo das Vertentes/MG*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música)-Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MÉNARD, René Joseph. *La vie privée dès anciens*. Paris: Morel, 1923. 4 v.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. Tradução Auriphebo Berrance Simões. Revisão técnica Isaac Karabtschevsky. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana: Indiana University Press, 2006.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-116.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, J. Jota de. *O que é a música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d.

NEUNZIG, Hans A. *Uma nova música europeia*. Tradução Herbert Minnemann. Boon: Inter Naciones, 1985.

NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João del-Rei*. 1987. Tese (Concurso para professor titular)-Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

NEVES, José Maria. *Brasília Itiberê: vida e obra*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

NEVES, José Maria. *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

NEVES, José Maria. Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira. *Revista do Instituto Histórico, Artístico e Nacional*, Brasília, n. 28, 1999.

NEVES, José Maria. *Arte, artesanato e tradição oral na música colonial brasileira*. Manuscrito, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra*, 2. ed., v. I. A quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. Diocese de São João del-Rei, 1997.

PEREIRA, José Lopes. *Na terra da figueira encantada: História de Dores de Campos*. 3. ed. Dores de Campos: Edição do autor, 1979.

PERSONE, Pedro. Sobre a “teoria das paixões da alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo: Através, n. 4, 1991.

PHALLEN, Kurt. *História Universal da Música*. Tradução A. Della Nina. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

PINTO, Rosalvo Gonçalves. Semana Santa de antigamente. In: MARTINS, Elaine Amélia; PINTO, Rosalvo Gonçalves (Org.). *Um olhar sobre Resende Costa: coletânea de textos do Jornal das Lajes*. Resende Costa: Amirco, 2011. p. 228-230.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, p. 56. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PRIETO, Carlos. *A mineração e o novo mundo*. Tradução Amaro Lanari Júnior. São Paulo: Cultrix, s/d. 1. ed. Madri, 1968.

PUCHAL, José Carlos Adelantado. Os Trovadores. *Revista Esfinge*, São Paulo. Disponível em: <www.revistaesfinge.com.br>. Acesso em: 1/9/2011.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981.

RÉAU, Louis. *L'art religieux en France: étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano: iconografía de la Biblia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. El simbolismo litúrgico. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2000. v. 3.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, 1991.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e o tempo histórico: a contribuição de Febre, Bloch e Braudel*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro: um diálogo transcultural. In: *Anais do Seminário de música do Museu da Inconfidência: bandas de música no Brasil*. Mary Ângela Biason (Org.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

REILY, Suzel Ana. A experiência barroca e a identidade local na Semana Santa. *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte: UFMG, n. 24, 2011.

RESENDE, Antônio Lara. *Memórias: da serra do Caraça à Serra do Véu da Noiva*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1972. v. 2.

REZENDE, José Augusto de. *Livro de pállidas reminiscências da antiga Lage – hoje – Villa Rezende Costa*. In: MARTINS, Elaine Amélia; PINTO, Rosalvo Gonçalves (Org.) Resende Costa: Amirco, 2010. (Coleção Lageana, 1).

RIBEIRO, Wagner da Silva. *História da Música no Antigo Continente*. São Paulo: Coleção FTD, 1965.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1998.

RODRIGUES, Cláudia. Cidadania e morte no Oitocentos: as disputas pelo direito de sepultura aos não-católicos na crise do Império (1869-1891). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E MULTIDISCIPLINARIDADE: TERREMOTOS E DESLOCAMENTOS, 24., 2007, São Leopoldo. *Anais...* São Leopoldo: Anpuh/UNISINOS, 2007.

RODRIGUES, Cláudia. Sepulturas e sepultamentos de protestantes como uma questão de cidadania na crise do Império (1869-1889). *Revista de História Regional*, v. 13, n. 1, p. 23-38, verão de 2008.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

ROMEIRO, Adriana. O enterro satírico de um governador: festa e protesto político nas Minas setecentistas. In: JANKSÓ, Iris; KANTOR, Iris (Org.). *Festa e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001. v. 1, p. 301-312.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

SALLES, Vicente. Banda de Música: tradição e atualidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castagna, 2006.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721-1822)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Arte e exasperação. *Análise & conjuntura: Inconfidência Mineira e Revolução Francesa*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, v. 4, n. 2-3, p. 169-172, 1986.

SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado, EGBA, 1998.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

SCHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 39-62.

SCHMITT, Juliana. *Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010.

SCHNOOR, Eduardo. Das casas de morada à casa de vivenda. In: CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate, uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 31-60.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*. Metafísica da Morte. Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEIDLER, Carl. *História das guerras e revoluções do Brasil de 1825 a 1835*. Tradução e introdução Alfredo de Carvalho. Prefácio Sylvio Cravo. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte: Companhia Editora Nacional, 1939.

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. Tradução e notas General Bertoldo Klinger. São Paulo: Martins Fontes, 1941.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SILVA, Marisa Ribeiro. *História, memória e poder: Xavier da Veiga, o arconte do Arquivo Público Mineiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em História)-Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Olímpio Augusto. *Itabirito, minha terra*. Organização Thelmo Lins e Rogéria Malheiros Leão. Itabirito: Prefeitura Municipal, 1996. (Memórias).

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969.

SLOBODA, John. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Memórias de Conceição da Barra de Minas*. São João del-Rei: Edição do autor, 1990.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Visita à colonial cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei, 2001.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Bandas Musicais em São João del-Rei e a Banda Teodoro de Faria*. *Revista do Instituto Histórico de São João del-Rei*, São João del-Rei, v. 10, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da história da cultura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

SOLEIL, Jean-Jacques; SOLEIL, Guy Lelong. *As obras-primas da música*. Tradução Antônio de Pádua Danese, Eduardo Brandão e José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SOPEÑA, Federico. *Música e literatura*. Tradução Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989.

STEHMAN, Jacques. *História da música europeia: das origens aos nossos dias*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

TABORDA, Márcia. *Guardei minha viola, ou violão? Organizando o samba do crioulo doido*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DE JUIZ DE FORA, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Centro de Estudos Murilo Campos. Organização Paulo Castanha., 2006, p. 463-469.

TACUCHIAN, Ricardo. *Bandas: anacrônicas ou atuais?* *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas*, Salvador: UFBA, n. 48, jan./mar. 1982.

TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo; memórias*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. St Albans, UK: Corda Music, 2000.

TAUNAY, Affonso d'E. *Na Bahia Colonial: 1610-1764*. *Revista do IBGE*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 90, v. 144. 1924.

TAVARES, Mauro Dillmann. *Simbolizando a devoção: irmandades, cemitério e enterramentos em Porto Alegre no século XIX*. *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, Ano V, n. 1, v. 5, jan./fev./mar. 2008.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons do Brasil: trajetória da música instrumental*. São Paulo: Serviço Social do Comércio de São Paulo, 1991.

TOLEDO, Edilene; CANO, Jefferson. *Imigrantes do Brasil no século XIX*. São Paulo: Atual, 2003.

TONI, Flávia Camargo. *A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais*. *Revista de História*, São Paulo: USP, v. 157, 2º semestre 2007.

VAILATI, Luiz Lima. *Funerais de anjinho na literatura de viagem*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002.

VALE, Dario Cardoso. *Memória histórica de Prados*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1985.

VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 3. ed. *Brasiliana*, 57. São Paulo: Nacional; Brasília: INL, 1978.

VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Belo Horizonte, 1953.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução do alemão e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.

WIERZYNSKI, Casimir. *Chopin*. Prefácio Artur Rubinstein. 2. ed. Lisboa: Editorial Aster, 1976.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZADRA, Rômulo Zadra Fortes. *Athayde dos Santos e as bandas marianenses: aspectos biográficos e catalográficos*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)-Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1979.

ANEXOS

Marchas Fúnebres e compositores

Nº	MARCHA FÚNEBRE	COMPOSITOR	Nº de vezes que aparece na relação
1	A Meu Pai	R. Lauzi	1
2	Alfredo Rosa	Compositor desconhecido	1
3	Almas Desconhecidas	Compositor desconhecido	1
4	Angelina Silva	Aloísio de Assis	2
5	Antônio Francisco	Antônio Francisco Silva Mourão	7
6	Antônio Nascimento	Daniel William do Nascimento	4
7	Antônio Sena	Compositor desconhecido	2
8	As 7 Dores de Maria Santíssima	Felinto Lopes	1
9	Campo do Repouso	Michel Bléger	8
10	Cântico do Calvário	Francisco de Paula Vilela	1
11	Caridade [Marcha Fúnebre nº 3]	Compositor desconhecido	1
12	Chico de Paula (nº 11)	Compositor desconhecido	1
13	Chorando na Campa	Joaquim Laurindo Reis	2
14	Custódio Gomes	Custódio da Conceição Gomes	1
15	Das Dores	Compositor desconhecido	1
16	Dores [Marcha das Dores]	Antônio Américo da Costa	5
17	Dores [Marcha das Dores]	Carlos dos Passos Andrade	3
18	Derradeira Homenagem	E. Marie	3
19	Despedida	José Alexandrino de Souza	1
20	Despedida em Lágrimas	Joaquim Pinto Lara	2
21	<i>Dolor</i>	Compositor desconhecido	1
22	Dolorosa	Antônio de Pádua Alves Falcão	4
23	Doloroso Encontro	Paulo Américo da Costa	1
24	Dor Suprema	Vicente Lacôrti Wagner	3
25	Dr. Paulo Teixeira	Compositor desconhecido	1
26	<i>Ecce homo</i>	Geraldo Barbosa de Souza	2
27	Encontro	Antônio Francisco Silva Mourão	2
28	Encontro	Compositor desconhecido	1
29	Eterna Dor	Murgo Cherubino Salvatore	1
30	Eternidade	João Evangelista Bernardes	1
31	<i>Eterno Pianto</i>	Ernesto Becucci	1
32	Gólgota	José Quesino de Andrade “Zé Bola”	2
33	Harmonia	Compositor desconhecido	1
34	Homenagem póstuma à minha mãe	Benigno Parreira	2
35	Homenagens Fúnebres	José do Espírito Santo Victor	1
36	Indecisão	Compositor desconhecido	1
37	João Américo	João Américo da Costa	2
38	João da Mata	João Francisco da Matta	6
39	<i>Jone</i>	Enrico Petrella	1
40	José da Silva	José Eustáquio do Nascimento	2
41	José Esteves	José Estevão da Costa	1
42	<i>Justa Crucem</i>	João Francisco da Matta	2
43	<i>Juxta Crucem</i>	Antônio Américo da Costa	4
44	<i>La Couronne d’Immortelles</i>	Blancheteau	1
45	<i>La Vestale</i>	Gaspare Luigi Pacifico Spontini	1
46	Lacrimosa	José Victor da Aparição	1
47	Lagiana 1 [Lageana]	Cândido Lins	4
48	Lageana 2 [Saudosa]	Cândido Lins	2

49	Lágrima de Maria	Compositor desconhecido	2
50	Lágrimas de Maria	Compositor desconhecido	1
51	Lágrimas Deus	Pedro Novaes	1
52	Lágrimas e Cinzas	Antônio Carlos Costa Vieira	1
53	<i>Le Cyprès</i>	F. Ziegler	1
54	<i>Lê Derniê</i>	Compositor desconhecido	1
55	<i>Lê Mausolé</i>	F. Ziegler	1
56	Lembrança [s]	Antônio Justino	2
57	<i>Luge qui Legis</i>	Gaetano Donizetti	1
58	M. Romilda Silva	João Tomás Silvério	1
59	Maestro Jorge Goularte	Antônio Carlos Costa Vieira	1
60	Marcha a N. S. da Bôa Morte	Compositor desconhecido	1
61	Marcha da Boa Morte	Luiz Baptista Lopes	1
62	Marcha da Paixão	Ireno Baptista Lopes	13
63	Marcha das Dores(1906)	José Victor da Aparição	1
64	Marcha dos Passos	Martiniano Ribeiro Bastos	9
65	Marcha dos Passos	José Lino de Oliveira França	1
66	Marcha Fúnebre (Cm)	Carlos dos Passos Andrade	1
67	Marcha Fúnebre (Eb)	João Francisco da Matta	1
68	Marcha Fúnebre (Cm)	João Francisco da Matta	1
69	Marcha Fúnebre (Cm-1909)	Carlos Augusto de Brites	1
70	Marcha Fúnebre (Ab)	Carlos Augusto de Brites	1
71	Marcha Fúnebre (Eb - 1909)	Compositor desconhecido	1
72	Marcha Fúnebre (Cm)	Firmino Silva	1
73	Marcha Fúnebre (Bbm)	Francisco Neves	1
74	Marcha Fúnebre (<i>Chopin</i>)	Frédéric Chopin	4
75	Marcha Fúnebre (?)	J. Leite	1
76	Marcha Fúnebre (Fm)	Olavo Caldas	1
77	Marcha Fúnebre (Fm)	T. Fonseca	1
78	Marcha Fúnebre nº 0	Compositor desconhecido	1
79	Marcha Fúnebre nº 1 (<i>Sentimentos</i>)	Compositor desconhecido	4
80	Marcha Fúnebre nº 1 (Cm)	Compositor desconhecido	1
81	Marcha Fúnebre nº 1(Eb)	Benjamim Andrade Gomes	1
82	Marcha Fúnebre nº 1-A	Compositor desconhecido	1
83	Marcha Fúnebre nº 2	Compositor desconhecido	5
84	Marcha Fúnebre nº 2	Carlos Augusto de Brites	1
85	Marcha Fúnebre nº 3	Custódio da Conceição Gomes	1
86	Marcha Fúnebre nº 3	João Evangelista Bernardes	1
87	Marcha Fúnebre nº 3	José Lino de Oliveira França	1
88	Marcha Fúnebre nº 3	Carlos Augusto de Brites	2
89	Marcha Fúnebre nº 4 (Gm)	Compositor desconhecido	1
90	Marcha Fúnebre nº 4 (Bb)	Compositor desconhecido	1
91	Marcha Fúnebre nº 4	João Evangelista Bernardes	3
92	Marcha Fúnebre nº 4	Francisco da Silva Passos	1
93	Marcha Fúnebre nº 5	Martiniano Ribeiro Bastos	3
94	Marcha Fúnebre nº 5	José Lino de Oliveira França	1
95	Marcha Fúnebre nº 5	Jaime Luís de Mendonça	1
96	Marcha Fúnebre nº 6	Compositor desconhecido	3
97	Marcha Fúnebre nº 6	Carlos dos Passos Andrade	1
98	Marcha Fúnebre nº 6	Firmino Silva	1
99	Marcha Fúnebre nº 6	Jaime Luís de Mendonça	1
100	Marcha Fúnebre nº 6	Joaquim Pinto Lara	3
101	Marcha Fúnebre nº 7	Compositor desconhecido	1
102	Marcha Fúnebre nº 7	Carlos dos Passos Andrade	1
103	Marcha Fúnebre nº 7	Firmino Silva	1
104	Marcha Fúnebre nº 8	Compositor desconhecido	1
105	Marcha Fúnebre nº 8	Antônio Francisco Silva Mourão	1

106	Marcha Fúnebre nº 8	Carlos dos Passos Andrade	2
107	Marcha Fúnebre nº 8	Jaime Luís de Mendonça	1
108	Marcha Fúnebre nº 9	Compositor desconhecido	1
109	Marcha Fúnebre nº 9	Carlos dos Passos Andrade	2
110	Marcha Fúnebre nº 10	Carlos dos Passos Andrade	3
111	Marcha Fúnebre nº 10	Jaime Luís de Mendonça	1
112	Marcha Fúnebre nº 11	Compositor desconhecido	1
113	Marcha Fúnebre nº 11	Carlos dos Passos Andrade	2
114	Marcha Fúnebre nº 11	Jaime Luís de Mendonça	1
115	Marcha Fúnebre nº 12 (Cm)	Compositor desconhecido	1
116	Marcha Fúnebre nº 12 (Fm)	Compositor desconhecido	1
117	Marcha Fúnebre nº 12	Antônio Francisco Silva Mourão	1
118	Marcha Fúnebre nº 12	Joaquim Pinto Lara	3
119	Marcha Fúnebre nº 13	Compositor desconhecido	1
120	Marcha Fúnebre nº 14	Compositor desconhecido	1
121	Marcha Fúnebre nº 14	Antônio Justino	1
122	Marcha Fúnebre nº 15	Jaime Luís de Mendonça	1
123	Marcha Fúnebre nº 17	Antônio Francisco Silva Mourão	1
124	Marcha Fúnebre nº 20	Carlos Augusto de Brites	1
125	Marcha Fúnebre nº 20	João Evangelista Bernardes	1
126	Marcha Fúnebre nº 21	Carlos Augusto de Brites	1
127	Marcha Fúnebre Opus 1	Modesto da Silva Netto	1
128	Marcha Fúnebre Pequena	João Francisco da Matta	1
129	Marcha Fúnebre Ubá	Compositor desconhecido	1
130	Marcha Fúnebre Via Sacra	Compositor desconhecido	1
131	<i>Marche Funèbre "ouvre 58"</i>	E. Marie	1
132	<i>Marche Funèbre</i>	H. Klosé	1
133	Marcos	José Lino Oliveira França	1
134	Martiniana [Martimiano]	Compositor desconhecido	6
135	<i>Mater</i>	Carlos dos Passos Andrade	1
136	<i>Mater Dolorosa</i> (Cm)	Emídio Apolinário Machado	2
137	<i>Mater Dolorosa</i> (Gm)	Compositor desconhecido	1
138	<i>Mater Lacrimosa</i>	Cid Silva	2
139	Melodia Fúnebre	José Lino de Oliveira França	6
140	Melodia Fúnebre "21 de Março"	José Antônio de Almeida	1
141	<i>Mélodie Funèbre</i>	E. Marie	1
142	Memória Fúnebre	Compositor desconhecido	1
143	Mestre Tobias	Compositor desconhecido	1
144	Minerva	Teófilo Helvécio Rodrigues	1
145	Minueto Fúnebre	Emídio Apolinário Machado	1
146	Minueto Fúnebre	Teófilo Helvécio Rodrigues	1
147	<i>Nabucodonozor</i>	Giuseppe Verdi	1
148	Nossa Senhora da Boa Morte	Compositor desconhecido	1
149	Nossa Senhora das Dores	Antônio Fernando Costa	1
150	Nossa Senhora das Dores	João Evangelista Bernardes	2
151	Nossa Senhora das Dores	Paulo Eustáquio do Nascimento	2
152	Nossa Senhora do Rosário	Compositor desconhecido	1
153	Orando	Antônio Américo da Costa	1
154	Padre Antônio dos Santos	Paulo Eustáquio do Nascimento	2
155	Para Sempre	Compositor desconhecido	2
156	Partida Eterna	Daniel William do Nascimento	2
157	Partida Eterna	Joaquim Pinto Lara	2
158	Páscoa Dolorosa	João Evangelista Bernardes	1
159	<i>Passio Domine</i>	Geraldo Barbosa de Souza	2
160	Pingo do I	Compositor desconhecido	1
161	Pranto Eterno	J. Carlim	1
162	Rasoura de Dores	João Evangelista Bernardes	3

163	Recordação	Antônio Justino	1
164	Santa Helena	Michel Bléger	1
165	Saudades (Fm)	Compositor desconhecido	3
166	Saudade d'Ella	Custódio da Conceição Gomes	1
167	Saudade Eterna	João Evangelista Bernardes	1
168	Saudades	Benigno Parreira	8
169	Saudades de Conceição Siqueira	Compositor desconhecido	2
170	Saudades de Minha Esposa	Francisco de Paula Vilela	1
171	Saudades e Recordações	João Evangelista Bernardes	4
172	Saudosa Maria Áurea da Silva	Aloísio de Assis	2
173	Saudosos Colegas Músicos	Aloísio de Assis	2
174	Senhor dos Passos	Pedro de Alcântara Veloso	1
175	Sensitiva	Francisco Raposo Pereira Lima	1
176	Sentimento	João Francisco da Matta	1
177	Sepulcro	Compositor desconhecido	1
178	<i>Sepultus Est</i>	Adhemar de Campos Filho	1
179	Soledade [Solidade]	Antônio de Pádua Falcão	5
180	Solidão 1	Mileto José Ambrózio	2
181	Solidão 2	Mileto José Ambrózio	1
182	Soluços d'alma	Belmiro Costa	1
183	<i>Stabat Mater</i>	Compositor desconhecido	1
184	<i>Stabat Mater</i>	Elvis Washington Reis	1
185	Teófilo	Teófilo Teixeira de Carvalho? Luiz Coutinho?	6
186	Theófilo Cambão	Compositor desconhecido	1
187	Túmulo de Dom Carlos	Francisco de Paula Vilela	1
188	Um Eterno Adeus [Eterno Adeus]	João Francisco da Matta? F. Damian?	7
189	Uma Dor	Antônio de Pádua Falcão	1
190	Uma Lágrima (Gm)	Compositor desconhecido	1
191	Uma Lágrima (?)	Compositor desconhecido	1
192	Virgem da Fonte	Athualpa Fonseca	1
193	<i>Virgen del Primer Dolor</i>	Luis Carlos Martín-Consuegra	1
194	Virgínia	Benedito Espírito Santo do Carmo & José Lino Oliveira França	6
195	Virtude e Caridade	Cincinato Chagas	1
196	? [Cm]	Compositor desconhecido	1
Total			353