



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Inclusão Social

Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves

**BANDAS DE MÚSICA E O CENÁRIO
MUSICAL DE VILA RICA/OURO
PRETO NO SÉCULO XIX**

Belo Horizonte
2019

Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves

**BANDAS DE MÚSICA E O CENÁRIO MUSICAL DE VILA RICA/OURO PRETO
NO SÉCULO XIX**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Área de concentração: História da Educação

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Yumi Jinzenji

Co-orientadora: Profa. Dra. Eliane Marta Santos Teixeira Lopes

**Belo Horizonte
2019**

A474b
T

Alves, Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues, 1984-
Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX
[manuscrito] / Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves. - Belo Horizonte, 2019.
282 f. : enc, il. color.

Tese -- (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.
Orientadora: Mônica Yumi Jinzenji.
Coorientadora: Eliane Marta Santos Teixeira Lopes.
Bibliografia: f. 255-282.

1. Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música -- História -- Teses.
2. Educação -- Teses. 3. Educação musical -- História -- Minas Gerais -- Séc. XIX -- Teses.
4. Educação -- História -- Minas Gerais -- Séc. XIX -- Teses. 5. Música -- História -- Minas
Gerais -- Séc. XIX -- Teses. 6. Música -- Instrução e estudo -- História -- Minas Gerais -- Séc.
XIX -- Teses. 7. Bandas (Música) -- Ouro Preto (MG) -- História -- Séc. XIX -- Teses.
8. Músicos -- Formação profissional -- História -- Séc. XIX -- Teses. 9. Professores de música -
- Formação profissional -- História -- Séc. XIX -- Teses. 10. Escolas de música -- Ouro Preto
(MG) -- História -- Séc. XIX -- Teses. 11. Vila Rica (MG) -- Música -- História -- Séc. XIX --
Teses. 12. Vila Rica (MG) -- Educação -- História -- Séc. XIX -- Teses. 13. Ouro Preto (MG) --
Educação -- História -- Séc. XIX -- Teses. 14. Minas Gerais -- Educação -- História -- Séc. XIX
-- Teses.

I. Título. II. Jinzenji, Mônica Yumi, 1974-. III. Lopes, Eliane Marta Santos Teixeira, 1976-
IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 785.06707

Catálogo da Fonte[§] : Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)

Bibliotecário[†]: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O

(Atenção: É proibida a alteração no conteúdo, na forma
e na diagramação gráfica da ficha catalográfica[‡].)

* Ficha catalográfica elaborada com base nas informações fornecidas pelo autor, sem a presença do trabalho físico completo. A veracidade e correção das informações é de inteira responsabilidade do autor, conforme Art. 299, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940 - "Omitir, em documento público ou particular, declaração que dele devia constar, ou nele inserir ou fazer inserir declaração falsa ou diversa da que devia ser escrita..."

† Conforme resolução do Conselho Federal de Biblioteconomia nº 184 de 29 de setembro de 2017, Art. 3º - "É obrigatório que conste o número de registro no CRB do bibliotecário abaixo das fichas catalográficas de publicações de quaisquer natureza e trabalhos acadêmicos".

‡ Conforme Art. 297, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940: "Falsificar, no todo ou em parte, documento público, ou alterar documento público verdadeiro..."

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANDAS DE MÚSICA E O CENÁRIO MUSICAL DE VILA RICA/OURO PRETO NO SÉCULO XIX

Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Educação e Inclusão Social, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação, área de concentração História da Educação.

Aprovada em 13 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Dra. Mônica Yumi Jinzenji – Orientadora
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Eliane Marta Santos Teixeira Lopes – Co-orientadora
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria Tereza Mendes de Castro
Escola de Música – Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. César Maia Buscacio
Escola de Música – Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Thais Nivia de Lima e Fonseca
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Marcus Aurélio Taborda de Oliveira
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão – Suplente
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Lana Mara de Castro Siman – Suplente
Faculdade de Educação – Universidade do Estado de Minas Gerais

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 2019.

À minha família. Porto seguro e fonte inesgotável de incentivo, afeto e amor!

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar a minha trajetória no doutorado, imaginei que este provavelmente seria o trabalho mais solitário que realizaria em toda minha vida. Ledo engano! Essa tese foi escrita a várias mãos; mãos que foram estendidas a me auxiliar; mãos que por vezes vieram para afagar ou acarinhar; ou, ainda, mãos que se uniram para rezar por mim. A conclusão desta pesquisa representa o encerramento de mais uma etapa em minha vida, que só pôde ser concretizada devido ao apoio e à colaboração de muitos, a quem eu aqui agradeço nominalmente.

Gostaria de agradecer aos meus pais, pelo grande incentivo que sempre me deram na carreira como músico e como professor. A minha inserção no campo da Educação Musical deve-se, principalmente, ao apoio incondicional que recebi de vocês dois. Muito obrigado! À minha mãe, também, um agradecimento especial pelas atenciosas leituras e correções realizadas no texto desta tese.

Agradeço à Lyvia, pelo amor e parceria, não me deixando desanimar em nenhum momento. Também, por compreender a minha ausência, fazendo o papel de mãe e de pai na criação dos nossos filhos para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

À Laura e ao Pedro Henrique, meus filhos amados, pela felicidade que me proporcionam e pela grande inspiração que vocês me trazem a cada dia. Obrigado por existirem!

Aos meus irmãos, Cott e Fernanda, que sempre me apoiaram nessa caminhada acadêmica; aos meus sobrinhos, Nanda, Lucas e Luísa, por tornarem minha vida mais alegre; aos meus sogros, Marta e Amilar e aos meus cunhados Ronaldo, Sandra e Bruna pela torcida, obrigado!

Agradeço imensamente o apoio, o carinho e a paciência da minha orientadora Mônica Yumi Jinziji. Obrigado por acreditar em mim e no meu trabalho e, principalmente, por compreender as minhas limitações. A minha eterna gratidão e admiração pelas orientações e ensinamentos; pelas leituras, palavras, riscos e rabiscos, realizados sempre com muito cuidado, maestria e precisão.

Agradeço muito também à Eliane Marta, pela generosidade em aceitar me co-orientar neste estudo. Suas orientações, sempre precisas, foram fundamentais para o sucesso desta pesquisa. Este trabalho selou mais uma parceria acadêmica entre nós e fortaleceu ainda mais a minha admiração pela pessoa e profissional que você é. Obrigado, por ter me escolhido como seu orientando no mestrado e também agora no doutorado! Agradeço, ainda, pela enorme

contribuição que você tem dado, há quase uma década, para o fortalecimento das pesquisas realizadas no diálogo entre os campos da Música e da História da Educação. Bravo!!!

Agradeço aos professores, Marcus Taborda e César Buscacio, pela atenciosa leitura e pelas pontuações realizadas no meu exame de qualificação, que foram fundamentais para a reorganização do objeto de análise desta pesquisa. Obrigado, também, por aceitarem participar da banca de defesa da tese.

Sou muito grato, também, às professoras Teresa Castro, Thais Nivia, Ana Galvão e Lana Mara por terem aceitado participar da banca de defesa da minha tese. Obrigado pela leitura atenta e pela oportunidade de podermos fazer uma interlocução a respeito do meu trabalho.

Gostaria de agradecer a todos os professores da Linha da História da Educação do Programa da Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social da FAE-UFMG, pelo crescimento pessoal e profissional a mim proporcionado. Também, a todos os funcionários do referido Programa, em especial à Rose, Juanice, Marli (Biblioteca/FaE) e ao Gilson, sempre solícitos a ajudar.

A todos os membros do GEPHE – Centro de Estudos e Pesquisa em História da Educação, agradeço pelo enriquecimento cultural que me proporcionaram. A possibilidade de assistir a diversas apresentações de colegas e professores sobre as mais variadas temáticas estudadas, além de ter tido o privilégio de apresentar o meu seminário de pesquisa, tornaram este espaço muito especial para minha formação no processo do doutorado.

Aos colegas de doutorado da História da Educação – turma (2015-2018) – o meu mais caloroso abraço. Agradeço a Joseni, Léo, Sidmar, Renata e Raquel (por empréstimo) pelos vários momentos juntos e mesmo, quando separados, unidos pelo Whats App. Agradeço também às colegas Cecília Fadul, Luísa e Fernanda, pelas muitas trocas de experiências durante as disciplinas na FaE/UFMG.

À “Turma da Mônica” (irmãos de orientação): Karina, Vinícius, Priscila, Jumara e Zélia, agradeço por compartilharmos, além de informações sobre os nossos trabalhos, também as nossas alegrias e angústias nesse árduo processo da pós-graduação. Valeu demais!!!

Sou muito grato, também, aos colegas do Centro Pedagógico, sobretudo aos do Núcleo de Arte, por todo apoio e incentivo. Agradeço ao coletivo da escola por me permitir o afastamento no período de dois anos para a qualificação; esse tempo foi fundamental para a garantia da qualidade de minha formação e, principalmente, para o sucesso desta pesquisa.

Gratidão aos colegas, Luiz Domingos (UFPE), Fernando Saroba (UFRRJ) e Allysson Oliveira (UFMG), por dividirem comigo a grata e rica experiência de coordenar os simpósios temáticos de História e Música nos EPHIS (Encontro de Pesquisa em História) de 2016, 2017 e 2018.

Sou muito grato ao talentoso fotógrafo, Otávio Honorato, por me ceder as belíssimas imagens realizadas por ele nos arquivos da Banda Euterpe Cachoeirense.

Obrigado à Cristina Silveira, pelo auxílio nas pesquisas realizadas na Biblioteca Nacional e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Gratidão pelas inúmeras indicações de leitura e também por me ajudar a conseguir as fontes de que eu tanto precisava.

À minha tia Regina, que desde o início me acolheu em sua casa em BH e, posteriormente, em minhas pesquisas no Rio de Janeiro. Muito obrigado por tudo!

Agradeço ao Guto da Banda Euterpe Cachoeirense, que abriu as portas da banda por diversas vezes para que eu pudesse realizar minhas pesquisas. Os arquivos da BEC (partituras, documentos, instrumentos e fotografias) foram de fundamental importância para a realização deste trabalho.

Obrigado ao Sr. Jorge Murta, ex-presidente da Banda Euterpe Cachoeirense e membro da banda por mais de 70 anos, filho e neto dos fundadores da corporação, por compartilhar o seu conhecimento e por me ceder fontes tão ricas e relevantes para este estudo.

Grato ao Sr. Nylton Batista, autor do livro *Banda de Música: a alma da comunidade* e membro da Banda União Social de Cachoeira do Campo, com quem pude conversar e saber mais sobre a referida sociedade musical.

Também agradeço ao amigo Everton “Gaguin” e a toda sua família por me receberem em sua casa quando passei algumas temporadas pesquisando em Cachoeira do Campo.

Obrigado à Professora Edith Rocha, diretora do Acervo Curt Lange da UFMG por autorizar a utilização de imagens de fontes das coleções. Agradeço, também à Carla por me auxiliar nas pesquisas nesse grande arquivo.

Agradeço imensamente à Carmem, Sueli e ao João do setor de Musicologia do Museu da Inconfidência pela parceria nas incansáveis procuras pelas fontes nos diferentes fundos e coleções. Sou muito grato, também, à Deise Lustosa, diretora do Museu da Inconfidência, por me permitir reproduzir algumas imagens do acervo na tese.

Muito obrigado ao “Caju” do Arquivo Eclesiástico da Paróquia Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto, pela acolhida, solicitude e presteza.

Vários funcionários do Arquivo Público Mineiro também contribuíram de diferentes maneiras para o sucesso deste trabalho. À Élide, Elma, Maria José e ao Pedro, Felipe e Thiago, o meu muito obrigado!

Obrigado ao Vitor do Museu da Música de Mariana pelas explicações sobre os fundos e coleções do museu e pelas orientações na pesquisa.

Agradeço também à Helenice e Kátia do Arquivo Público Municipal de Ouro Preto, pelo auxílio em minhas investigações.

O meu muito obrigado ao Sr. Zaqueu Astoni Moreira, Secretário Municipal de Cultura e Patrimônio de Ouro Preto, por me permitir fazer imagens no interior da Casa da Ópera.

Obrigado ao Rogério, responsável pelo arquivo fotográfico do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC), por me ceder diversas imagens de Ouro Preto no século XIX.

Agradeço, ainda, à Andréa Beltrão, historiadora responsável pela organização do Museu Militar Mineiro e que me deu diversas dicas sobre algumas fontes da minha pesquisa.

Aos musicólogos André Guerra (UFF), Paulo Castagna (UNESP) e Cláudio Remião (UFRGS), agradeço por compartilharem suas experiências nas/sobre as bandas de música. Foram conversas muito ricas e proveitosas.

Gratidão à Josineia Godinho, professora do Instituto São José e organista da Sé de Mariana, por me receber e compartilhar os seus conhecimentos sobre a música sacra no século XIX.

Obrigado à Historiadora e Musicista Inêz Beatriz Martins, pesquisadora sobre a temática das bandas de música, por compartilhar comigo os seus conhecimentos, leituras e fontes.

Agradeço também à historiadora e professora Francelina Drummond que me recebeu algumas vezes em sua casa e, generosamente, compartilhou seus conhecimentos sobre Ouro Preto, me indicando leituras e fontes que muito contribuíram para a escrita desta tese.

Enfim, gratidão é a palavra que melhor representa o que eu sinto neste momento!

A banda passou. O menino a acompanha.
O senhor vigário a vê com bons olhos.
A banda passa. O menino, o homem feito,
a sinhá-moça e a senhora vêm vê-la.
A banda está passando.
São chefes de família e homens de diferentes condições sociais.
Na calçada, o povo se agrupa.
E na janela a dona de casa e a criada se juntam a olhá-la.
A música da banda embala a massa
e se implanta no coração das novas gerações.
É dela a praça. E fazendo uso desse direito de tradição
seus componentes, à paisana, ensaiam para o próximo desfile
do feriado nacional ou do dia santo de guarda.
Nas horas de folga, no alpendre da casa de um dos músicos,
a banda se reúne para ensaiar seu (vasto) repertório.
A meninada se assanha, a moça feia se debruça na janela.
Em cada habitante da cidade há um simpatizante da banda.
Um é adepto da Lira; outro, torcedor doente da Euterpe;
aquele outro, seguidor fervoroso da Nova Aurora
(NETTO, 1966, p. 43).

RESUMO

A pesquisa intitulada “Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX” buscou, primeiramente, compreender as diferentes formas de música que eram executadas nos mais distintos eventos e espaços da vila/cidade; por consequência, investigar os diferentes modelos de ensino/aprendizagem da música nas diversas instâncias educativas em que ocorriam, além das estratégias utilizadas para tal finalidade. Procurou, também, compreender de que maneira as mais variadas práticas culturais/musicais desenvolvidas na vila/cidade naquela época, contribuíram para a disseminação da educação musical local. O estudo buscou, ainda, identificar quais foram as principais transformações provocadas pela queda da exploração aurífera na vila/cidade, na virada do século XVIII para o XIX e como essas mudanças impactaram a música e os profissionais que dela dependiam para sobreviver; quais foram as estratégias utilizadas pelos músicos profissionais para a manutenção de frentes de trabalho para a categoria e a iniciativa de criar a Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música, baseada no modelo de associações congêneres já existentes em Lisboa e no Rio de Janeiro. Por fim, procurou analisar por meio de fontes diversas como surgiram as primeiras bandas de música (militares e paisanas) na vila/cidade e qual foi a participação delas no cenário musical/sonoro da capital de Minas Gerais; contrastar as atividades desenvolvidas pelas bandas de música no século XIX com as outras instâncias de educação musical; compreender como se dava a formação de músicos nesse espaço, além de identificar o impacto educativo, social e cultural da atividade desses grupos na vida dos integrantes e da comunidade em geral. O estudo revelou um cenário em que a música e a educação musical ocorriam de uma forma muito rica, múltipla e ampliada (igreja, escolas, praças, salas das casas, teatro, terreiros, rua), e a banda foi, sem dúvida, uma das principais instâncias responsáveis por este papel. As bandas de música, tanto militares como paisanas, tiveram participação fundamental na formação de novos músicos naquele período, além de contribuir também para a instrução musical da comunidade em geral.

Palavras-Chave: Bandas de Música; Cenário Musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX; Educação Musical; História e Música; História da Educação; Musicologia.

ABSTRACT

The research entitled “Musical bands and the musical setting in Vila Rica/Ouro Preto in the 19th century”, primarily, tried to understand the different kinds of music performed in distinct events and spots in the village/town; consequently, it analyzes the different models of music teaching/learning techniques in several educational instances in which they happened, besides the strategies used to such purpose. It also tried to figure out how the great variety of cultural/musical activities accomplished in the village/town at that time contributed to the dissemination of local musical education. This study also tried to identify the main changes caused by the decrease in gold exploration in the village/town, at the turn of the 18th to the 19th century and how these changes impacted music and the workers who depended on it to survive; what were the strategies used by the professional musicians to keep work fronts to the working class and the proposal to create Santa Cecilia Brotherhood from Music Art Teachers, based on the model of similar associations already existing in Lisbon and Rio de Janeiro. At last, this study tried to analyze through different sources how the first music bands (militaries and civilians) appeared in the village/town and how they took part in the musical/sound setting of the capital of Minas Gerais; it contrasted the activities developed by the music bands in the 19th century to the other instances of musical education; and It tried to figure out how the musicians training was done in that place, as well as identifying the educational, social and cultural impact of these groups activities in their group members’ and community’ life in general. This study revealed a scenery in which music and musical education occurred in a rich, multiple and broad way (church, schools, squares, living rooms, theaters, yards, streets), and undoubtedly the band was one of the main instances responsible for it. Music bands, both military and civil, played a fundamental role in the formation of new musicians during that period, as well as contributing to the musical education of the community in general.

Key-words: Music bands; Musical Scenery of Vila Rica/Ouro Preto in the 19th century; Musical education; History and Music; History of Education; Musicology.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEC	Arquivo da Banda Euterpe Cachoeirense
ABUS	Arquivo da Banda União Social
ACL/BC/UFMG	Acervo Curt - Lange - Biblioteca Central da UFMG
AN	Arquivo Nacional
APM	Arquivo Público Mineiro
APM – AVC	Arquivo Público Mineiro – Coleção Avulsos da Capitania
APM – CC	Arquivo Público Mineiro – Coleção Casa dos Contos
APM – IP	Arquivo Público Mineiro – Fundo Instrução Pública
APM – PP	Arquivo Público Mineiro – Fundo Presidência da Província
APM – SG	Arquivo Público Mineiro – Fundo Secretaria de Governo da Capitania
APMOP	Arquivo Público Municipal de Ouro Preto
APNSP	Arquivo da Paróquia Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto
BEC	Banda Euterpe Cachoeirense
BN	Biblioteca Nacional do Brasil
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
CEDEPLAR	Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da UFMG
CLIB	Coleção das Leis do Império do Brasil
CLP	Coletânea das Leis de Portugal
CP	Corpo Policial de Minas Gerais
EFOP	Escola de Farmácia de Ouro Preto
GN	Guarda Nacional
ISCPAMVR	Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica
LAO	Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto
MI	Museu da Inconfidência
MI/SM/CCL	Museu da Inconfidência/Setor de Musicologia/Coleção Curt Lange
MMM	Museu da Música de Mariana
MMM – CDO	Museu da Música de Mariana – Coleção Dom Oscar

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Mappa de Villa Rica	57
Figura 2 - Freguesia de Ouro Preto (Pilar)	71
Figura 3 - Freguesia de Antônio Dias.....	72
Figura 4 - Tela “Batuque” A.....	80
Figura 5 - Tela “Batuque” B.....	81
Figura 6 - Tela “Lundu” A	84
Figura 7 - Tela “Lundu” B.....	84
Figura 8 - Capa do Romance “A Escrava Isaura” (2002).....	89
Figura 9 - Partitura de um Lundu-Canção – Ouro Preto	98
Figura 10 - Partitura de Modinha Seresteira – Ouro Preto	99
Figura 11 - Compêndio de Música do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro	108
Figura 12 - Vista interna da Capela de São José em Ouro Preto.....	136
Figura 13 - Detalhe do Altar de Santa Cecília na Capela de São José em Ouro Preto.....	137
Figura 14 - Partitura da Marcha composta por Francisco Gomes da Rocha, no final do século XVIII para bandas de harmonia.....	162
Figura 15 - Corneta de Chaves – Primeira metade do Século XIX.....	178
Figura 16 - Pistom do século XIX.....	179
Figura 17 - Oficleide – segunda metade do século XIX.....	180
Figura 18 - Árvore de Campainha	180
Figura 19 - Banda do Corpo Policial de Ouro Preto, com a presença dos menores.....	183
Figura 20 - Pintura do arco do proscênio da Casa da Ópera de Ouro Preto	186
Figura 21 - Método de Partituras dos toques de Corneta (localizado em Ouro Preto).....	189
Figura 22 - Banda Euterpe Cachoeirense – Fim do século XIX	217
Figura 23 - Banda União Social – segunda metade do século XIX	217
Figura 24 - Helicon do Século XIX.....	218
Figura 25 - Árvore de Campainha da Banda Euterpe Cachoeirense	219
Figura 26 - Violinofone - utilizado pelas bandas principalmente nas procissões	221
Figura 27 - Capa da Partitura “Batalha de Almaster” pertencente à Phil-Harmonica Franciscana Liberal.....	224
Figura 28 - Imagem de Santa Cecília - início do século XIX.....	225
Figura 29 - Hymno à Santa Cecília - 1864	230

Figura 30 - Partitura do hino em homenagem a Dom Pedro II	233
Figura 31 - Capa da obra “Ouro-Pretanas” para bandas de música (1881).....	242
Figura 32 - Jingle da Loja High-Life de Ouro Preto (1891).....	243
Figura 33 - Tambor do século XIX fabricado por latoeiro para a Banda Euterpe Cachoeirense	244
Figura 34 - Catálogo de venda de instrumentos musicais (1879)	245
Figura 35 - Detalhe da gravação da loja Cardozo e C. ^a – Á Euterpe no Helicon da BEC.....	246
Quadro 1 - Lentes ofertadas no Liceu Mineiro por ano escolar a partir de 1872.....	107
Quadro 2 - Patentes conforme a hierarquia do Corpo Policial	176
Quadro 3 - Hierarquia dos Instrumentos relacionada no decreto de 1817	194
Quadro 4 - Relação dos músicos da banda do Corpo Policial em 1890.....	195

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - População Total da Área Urbana de Vila Rica/Ouro Preto - Século XIX	74
Tabela 2 - Relação da Força Policial e de sua banda entre os anos de 1835 e 1850	175
Tabela 3 - Lista dos Instrumentos pertencentes ao Corpo Policial em 1851.....	178
Tabela 4 - Relação de instrumentos musicais e seus respectivos valores (1886).....	247

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
A Educação e a Música	19
a) A pesquisa histórica em Educação Musical	20
b) A Musicologia – uma outra vertente histórica	24
c) Os Historiadores e a Música.....	28
d) Os Historiadores da Educação e a Música	32
Referenciais Teórico-Methodológicos	35
Arquivos e Fontes.....	39
A Organização da Tese.....	51
CAPÍTULO 1 - O Cenário.....	56
1.1 Vila Rica/Ouro Preto no século XIX.....	63
1.2 A força da Educação na retomada do crescimento de Vila Rica/ Ouro Preto.....	75
1.3 A pluralidade musical da vila/cidade.....	76
CAPÍTULO 2 - As irmandades leigas e a institucionalização de uma categoria profissional: os músicos.....	115
2.1 As irmandades leigas, as festas e a música.....	115
2.2 A Irmandade de Santa Cecília dos professores da arte da música de Vila Rica.....	123
2.3 A renovação do modelo de “profissional da música”.....	142
CAPÍTULO 3 - A música nas corporações militares e a constituição das bandas de música	149
3.1 Breve Histórico das Corporações Militares de Minas Gerais.....	150
3.2 Os militares e a atividade musical na Capitania/Província das Minas Gerais – final do século XVIII e primeira metade do século XIX	153
3.3 As Bandas Militares em Portugal, no Brasil e em Minas Gerais (Vila Rica/Ouro Preto).....	157
3.3.1 As bandas do Exército	157
3.3.2 As bandas do Corpo Policial de Minas Gerais	172

3.3.3 As bandas da Guarda Nacional.....	196
---	-----

CAPÍTULO 4 – A constituição das bandas de música paisanas no século XIX 201

4.1 A literatura sobre as bandas paisanas	201
---	-----

4.2 O advento e a pujança das bandas paisanas.....	203
--	-----

4.2.1 Breve Histórico das bandas paisanas no Brasil	203
---	-----

4.2.2 Consolidação das bandas paisanas em Minas Gerais	207
--	-----

4.2.3 As bandas paisanas em Ouro Preto	211
--	-----

4.3 As apropriações militares pelas bandas de música paisanas	214
---	-----

4.4 As práticas utilizadas pelas irmandades e que foram apropriadas pelas bandas de música paisanas.....	220
--	-----

4.5 O repertório das bandas paisanas.....	226
---	-----

4.5.1 A adaptação da música sacra para o repertório bandístico	226
--	-----

4.5.2 O papel das bandas na difusão da música laica	231
---	-----

4.6 O financeiro na banda: pagamento de músicos; compra de instrumentos; compra de partituras	237
---	-----

4.6.1 O pagamento de honorários aos músicos da banda	237
--	-----

4.6.2 As partituras impressas e as formas de adquiri-las em Ouro Preto	240
--	-----

4.6.3 Compra de instrumentos musicais	244
---	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 249

REFERÊNCIAS 255

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada “Bandas de música e o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX” buscou, primeiramente, mapear os mais distintos espaços e eventos da vila/cidade e as variadas formas como a música era executada e/ou ensinada nesses lugares no referido período. Também, procurou compreender as transformações provocadas pela diminuição da exploração aurífera na vila/cidade e como elas impactaram a música e os profissionais que dela dependiam para sobreviver; por consequência, as formas encontradas pelos músicos profissionais para a manutenção de frentes de trabalho para a categoria que culminaram na criação da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música. Por fim, o trabalho buscou, ainda, analisar por meio de fontes diversas a participação das bandas de música (militares e paisanas) no cenário musical/sonoro da capital de Minas Gerais; contrastar as atividades desenvolvidas pelas bandas de música no século XIX com outras instâncias de educação musical; compreender como se dava a formação de músicos nesse espaço, além de identificar o impacto educativo, social e cultural da atividade desses grupos na vida dos integrantes e da comunidade em geral.

O interesse por essa temática surgiu a partir da minha participação em um grupo de estudos nos anos de 2014 e 2015, no qual vários pesquisadores¹ (músicos, musicólogos, historiadores, educadores e historiadores da educação) reuniram-se para debater sobre as pesquisas relacionadas à temática da música que estavam se desenvolvendo nas/pelas mais distintas áreas do conhecimento e discutir as diferentes perspectivas de investigação. Os encontros ocorreram no Museu da Música de Mariana/MG e geraram discussões muito ricas. Este grupo de estudo pensou a partir desses encontros, na elaboração de um grande projeto, no qual desenvolveríamos pesquisas sobre a história da música e da educação musical na Região Mineradora Central² de Minas Gerais, nos séculos XVIII, XIX e XX. Para tal propósito, em virtude de sua abrangência espacial, a pesquisa seria pensada por meio de eixos articuladores, de acordo com o interesse dos pesquisadores, baseados nas propostas de pesquisa de cada um.

¹ Prof^ª. Dr^ª. Eliane Marta Teixeira Lopes (UFMG – Professora Visitante Sênior Capes PPGE UFOP); Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino (PPGE-UFOP); Prof^ª. Dr^ª. Tereza Castro (Departamento de Música – UFOP); Prof. Dr. Paulo Castagna (Departamento de Musicologia – UNESP); Prof. Eric Lana (pesquisador – Maestro do Coral dos Canarinhos de Itabirito – Mestre em Educação/História da Educação); Filipe Nolasco (Mestre PPGE-UFOP; músico do Coral dos Canarinhos de Itabirito); Vitor Gomes (Músico - pesquisador do Museu da Música de Mariana – Mestre em Educação/UFOP); Sidione Viana (Músico - pesquisador do Museu da Música de Mariana); Prof. Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues Alves (UFMG - Mestre em Educação/História da Educação).

² Inicialmente as pesquisas privilegiariam as cidades de Ouro Preto, Mariana e Itabirito, e alguns de seus distritos como: Cachoeira do Campo, Amarantina, Passagem de Mariana, Monsenhor Horta e Rodrigo Silva.

A minha expectativa nesse grupo era de realizar um estudo sobre a música e, sobretudo, a educação musical pelo viés da História da Educação a fim de dar continuidade a uma trajetória iniciada na minha formação como músico e na participação em pesquisas anteriores³ na História da Educação e da História da Música, que me deixaram fascinado por esses campos do conhecimento. Havia também o interesse de, como pesquisador, aprofundar os estudos sobre o papel social e educativo da música, trajetória iniciada no mestrado em Educação.

Dentro desse projeto de pesquisa anteriormente mencionado, a minha motivação de trabalho foi a de estudar as bandas de música militares e civis de Vila Rica/Ouro Preto, buscando compreender a função educativa e social dessas “escolas livres de música” no século XIX, a partir do olhar da História da Educação; as bandas foram responsáveis pela formação musical de muitas gerações, em diversos locais do Brasil.

Além de as bandas de música como instâncias educativas não serem tradicionalmente estudadas no campo da Educação nem da História da Educação, outro aspecto que motivou o trabalho, foi o incômodo causado pela grande lacuna trazida pela falta de dissertações e teses sobre a Música e a Educação Musical do século XIX. A historiografia da área possui uma vasta produção que contempla principalmente os séculos XVIII e XX, sobretudo em Minas Gerais⁴. Há um “vácuo” sobre a história da música mineira no século XIX, principalmente no que diz respeito à música fora do eixo da igreja (música não-religiosa). Certamente, a música sacra não era a única que se ouvia/fazia no período, mas é sobre ela que encontramos a maior quantidade de fontes. Minha hipótese é que este seja o principal motivo para a escassez de trabalhos sobre a música oitocentista mineira. Além disso, a predileção pelo século XVIII pode estar ligada à importância de um movimento que ficou conhecido como “Música do Barroco Mineiro⁵”, que

³ Partituras em Revistas: a Revista da Semana como suporte de circulação da música no Brasil na primeira década do século XX (2011) – Dissertação de Mestrado; Práticas culturais educativas na constituição do cenário musical no Brasil: as partituras em revistas (2014); As partituras na Cultura do Escrito (2015).

⁴ O período colonial, principalmente o século XVIII, concentra o maior número de trabalhos acadêmicos sobre a história da música em Minas Gerais. Tal indício pode ser explicado, sobretudo, pelo maior número de fontes disponíveis sobre esse período. A maior parte dessas fontes foi encontrada e organizada pelo musicólogo Francisco Curt Lange.

⁵ A música do período colonial de Minas Gerais foi estudada por diversos autores, entre eles: BARBOSA, Elmer Corrêa. *O ciclo do ouro e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: PUC/XEROX, 1979. TONI, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira*. 1985. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/ USP, São Paulo, 1985. REZENDE, Maria da Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. 1992. 256 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1992. MONTEIRO, Maurício. 1995. 284 f. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794 -1832)*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1995. CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2000. 314 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA, USP, São Paulo, 2000. LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música – Vila*

reuniu um grande número de músicos, majoritariamente negros, pardos e mulatos, profissionais, que viviam em Minas Gerais no rico período do Ciclo do Ouro, produzindo obras musicais de excelente qualidade, segundo especialistas da área. As pesquisas do musicólogo alemão Francisco Curt Lange, na década de 1940 pelo estado de Minas Gerais, trouxeram à tona obras de importantes músicos que por aqui viveram no século XVIII; as composições desses músicos mineiros, segundo Curt Lange, possuíam qualidade similar às produzidas na Europa, mas com muita originalidade. Os nomes mais conhecidos e significativos da arte musical mineira daquele período são: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo, Marcos Coelho Neto, Inácio Pereira Neves e Francisco Gomes da Rocha. Já o maior número de trabalhos com temáticas relacionadas ao século XX pode estar ligado à maior facilidade de se encontrarem as fontes, o que também se configura apenas como uma hipótese.

O trabalho nos diversos acervos, as leituras e as descobertas trazidas em cada fonte pesquisada foram me revelando um cenário em que a música e a educação musical ocorriam de uma forma muito rica, múltipla e ampliada (igreja, escolas, praças, salas das casas, teatro, terreiros, rua). Entre elas, a banda foi uma das principais instâncias responsáveis por este papel. As bandas de música tiveram participação fundamental na formação de novos músicos naquele período, além de poderem contribuir também para a instrução musical da comunidade em geral.

O resultado da pesquisa levou-me, então, a mapear o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX, buscando compreender de quais maneiras e em quais instâncias se davam as diferentes formas de educação musical; em seguida, procurei entender o papel das bandas (militares e paisanas) na configuração desse grande mosaico sonoro da capital mineira oitocentista.

A Educação e a Música

Para a realização deste trabalho, é necessário aprofundar o entendimento sobre educação, destacando a necessidade de ampliar e reconfigurar seu significado. Desenvolvi este estudo a partir de dois pontos centrais: primeiramente, é preciso compreender o processo de desenvolvimento histórico das diversas práticas educativas que preexistiam à escola moderna e

que, mesmo após a consolidação desta, seguiram e seguem participando da formação e educação das novas gerações e da população como um todo.

Trata-se de um tema/campo em sua essência interdisciplinar, que demanda um tratamento interdisciplinar. Em face do dinamismo evidenciado nas diversas formas de se pensar a Educação e da tendência de ampliação dos estudos nesta área, para além dos espaços escolares, esta pesquisa buscará um diálogo da História da Educação em harmonia e consonância com outras áreas do conhecimento como a História, a Música, a Musicologia e a Sociologia. Cabe, portanto, compreender o que diferencia e o que aproxima os trabalhos que estão se desenvolvendo na interface entre a História, a Música e a Educação pelos distintos campos do conhecimento.

a) A pesquisa histórica em Educação Musical

A partir da década de 1990, as pesquisas a respeito da Educação Musical brasileira começaram a se desenvolver científica e academicamente⁶. Esse desenvolvimento pode ser explicado, entre outras coisas, pela abertura de vários cursos de pós-graduação em nível de especialização, mestrado e doutorado e, conseqüentemente, pelo aumento de especialistas, mestres e doutores no país, além do crescente número de eventos e publicações da área⁷.

Ao longo desses anos, os temas contemplados pelas pesquisas em Educação Musical têm se diversificado, levando a uma ampliação das perspectivas teóricas e metodológicas utilizadas para orientar investigações para além dos espaços escolares. Para tratar desses novos espaços e temas, a área de Educação Musical foi levada a realizar diálogos antes pouco enfatizados com as Ciências Humanas, entre elas a Psicologia, a Sociologia, a História e a Antropologia⁸.

Desses diálogos, o que me interessa mais de perto nessa análise é o da História com a Educação Musical. Ao analisarmos a produção historiográfica da Educação Musical nas últimas décadas no Brasil, torna-se importante mencionar o papel dos cursos de pós-graduação, especialmente, nos níveis de mestrado e doutorado. O primeiro curso de pós-graduação em música no Brasil foi criado em 1980, na Universidade Federal do Rio de Janeiro⁹. Inicialmente, porém, poucas

⁶ SOUZA, Jusamara. *Sobre as várias histórias da Educação Musical no Brasil*. Revista ABEM, Londrina, 2014, v. 22, n. 33, p. 109-120.

⁷ DEL BEN, Luciana. *A pesquisa em Educação Musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros*. Per Musi. Belo Horizonte, v. 7, 2003. p. 76-82.

⁸ Idem. p. 77.

⁹ SOUZA, Jusamara. *Sobre as várias histórias da Educação Musical no Brasil*. Revista ABEM, Londrina, 2014, v. 22, n. 33, p. 109-120.

universidades ofertavam linhas de pesquisa na área de Educação Musical; atualmente, dos 16 cursos de pós-graduação existentes nas universidades federais do país, em 15 há a oferta da referida linha. Nesses programas, há linhas de pesquisa que congregam um conjunto de investigações dentro deste campo temático, no entanto, a História da Educação Musical não se configura como um subcampo de produção contínua em nenhum deles; além disso, os currículos dos programas de pós-graduação incluem poucas disciplinas específicas para a formação de pesquisadores nessa área. Apesar desse cenário, os estudos históricos da Educação Musical ganharam mais atenção dos pesquisadores brasileiros nos últimos tempos, embora com algumas dificuldades teórico-metodológicas na forma de abordá-los¹⁰.

Diferentes temáticas vêm sendo trabalhadas sobre a educação musical no Brasil pelos pesquisadores da Música; diferentes perspectivas que traduzem histórias (no plural) sobre os modos e os modelos de ensino de música no Brasil:

dentre as várias histórias da educação musical no Brasil podemos localizar: a história das instituições; a história de movimentos pedagógico-musicais, como a história do canto orfeônico no Brasil; a história dos cursos superiores de música no Brasil; a história do ensino de música e sua institucionalização na escola; a história do ensino de música a partir das orquestras e coros; a história da educação musical analisada por meio dos chamados espaços informais; a história do ensino de música a partir das associações de classe, incluindo a Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM; ou, ainda, a história da educação musical a partir dos livros didáticos (SOUZA, 2014, p. 113-114).

Outro aspecto que chama atenção é que dentre as múltiplas temáticas que abordam a história da educação Musical nestes trabalhos, quase sempre, elas estão atreladas às instituições formais de ensino. Por exemplo, “A história do canto orfeônico no Brasil” teve como “palco” as escolas e salas de aulas quando, na década de 1930, tornou-se conteúdo obrigatório em todos os estabelecimentos escolares do país; também os estudos sobre “história de movimentos pedagógico-musicais”, “história do material-didático para educação musical” estão sempre ligados às escolas de música, aos conservatórios, ou mesmo às escolas regulares que ofertavam este tipo de ensino; a “história das instituições” e “a história do ensino de música e sua institucionalização na escola” também têm o protagonismo das instituições formais no ensino de música no país.

¹⁰ Idem. p. 11

Até mesmo as chamadas “história da educação musical analisada por meio dos chamados espaços informais” e “história do ensino de música a partir das associações de classe” estão intimamente ligadas a um padrão de ensino/aprendizagem escolarizado. Apesar das nomenclaturas sugerirem o contrário, tais “espaços informais” e/ou associações de classes abordados nas pesquisas possuem ampla semelhança com os espaços formais/institucionalizados de ensino e acabam por camuflar essa realidade. Como exemplo, é possível citar os trabalhos de (Arecippo, 2007) e (Fireman; Braga, 2007), ambos sobre o SESC¹¹ ou os de (Souza, 2007); (Figueiredo; Oliveira, 2007) e (Sobreira, 2012) a respeito da história da educação musical pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM).

É bastante comum pensarmos na “escola” como a principal referência, ao se falar em educação. De fato, a escola desfruta de um *status* privilegiado na formação de várias gerações, o que foi conquistado, muitas vezes, em disputa com outras instâncias e espaços que, historicamente, se constituíram nesse papel: a igreja, as famílias, o trabalho, a literatura, os espaços públicos, por exemplo. Percebe-se, no entanto, que outras instâncias educativas raramente são contempladas pelas “pesquisas históricas” do campo.

Na área da Educação Musical, os trabalhos que abordam instâncias não-escolares como as bandas de música, orquestras, grupos de marujos, folias de reis, escolas de samba, a rua, entre outros, como formas/locais/meios responsáveis pela formação de plateia e, principalmente, pela formação de músicos, já não são novidade há pelo menos duas décadas¹². No entanto, tais pesquisas têm privilegiado um recorte atual em relação à temporalidade em que foram escritos; as pesquisas históricas sobre essas instâncias são, ainda, muito raras, apesar de terem sido responsáveis pela formação de boa parte dos músicos do nosso país.

Interessante, ainda, nesta análise, é perceber que além de o foco das pesquisas históricas a respeito da educação musical no Brasil estar nas instituições formais de ensino (principalmente escolas, conservatórios e universidades), o período estudado nesses trabalhos é,

¹¹ O Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação em todo âmbito nacional, voltada prioritariamente para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, porém aberto à comunidade em geral. Atua nas áreas da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência.

¹² A revista *Em Pauta* (n. 14/15), publicada em 1998 é um exemplo disso. Seus artigos tratam de processo de ensino e aprendizagem numa escola de samba de Porto Alegre (PRASS, 1998) e em oficinas de música em bairros da periferia da mesma cidade (STEIN, 1998). Investigam, ainda, músicos que atuam nas ruas (GOMES, 1998/1999) e professores particulares de piano e suas trajetórias de vida (BOZETTO, 1998).

majoritariamente, das primeiras décadas do século XX até o século XXI¹³. Esse dado chama a atenção, se levarmos em conta que foi no século XIX quando ocorreram os principais marcos da “institucionalização” do ensino de música no país: a primeira lei criando um curso superior de música no Brasil em 1818; a criação das primeiras escolas normais do país em 1835, incluindo a de Ouro Preto, as quais já traziam no currículo as aulas de música. As aulas de música do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro desde sua fundação em 1837 e a publicação de métodos/compêndios para serem utilizados em tais aulas (este formato de ensino serviu como modelo para as demais escolas do Brasil anos mais tarde). A inauguração do Conservatório Nacional da Música no Rio de Janeiro em 1841 e, conseqüentemente, de outros no mesmo molde noutras regiões do país; a primeira lei que estabeleceu os conteúdos para a formação musical nas escolas em 1847; a lei 630 que determinou o conteúdo de ensino de música para as escolas primárias e secundárias aprovada por Dom Pedro II em 1852; a reforma do ensino primário de 1883, proposta por Rui Barbosa e que fixou novos conceitos para a Educação Musical, nas escolas primárias brasileiras; enfim, todos esses acontecimentos de extrema importância na/para a história do ensino de música em nosso país foram, de certa forma, ignorados pelos trabalhos acadêmicos da área. Pesquisas como “*De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*” de Marisa Fonterrada (2005), “*O ensino de música na escola fundamental: uma incursão histórica*” de Alícia Loureiro (2010) e “*Marcos Históricos da Educação Musical no Brasil*” estão entre as poucas exceções que abordaram o ensino de música no país a partir do século XIX, mesmo que de forma mais sintética e sem o merecido aprofundamento no referido período histórico.

A respeito desse fenômeno, os educadores musicais Inês de Almeida Rocha e Gilberto Vieira Garcia (2016) afirmam que

o campo da Educação Musical, em certa medida, quando comparado com outros tipos de estudos, desperta pouco interesse no que se refere a seus estudos históricos. Tal proposição faz-nos supor que os pesquisadores ainda não consideram importante o conhecimento de seu passado e as reflexões críticas sobre sua própria história (ROCHA & GARCIA, 2016, p. 5).

Não se sabe o motivo para o desinteresse pela história da Educação Musical, principalmente aquelas à luz dos séculos XVIII e XIX. Da mesma forma, não é possível afirmar por que as pesquisas históricas da Educação Musical continuam ainda tão focadas no ambiente escolar,

¹³ Ver ROCHA & GARCIA (2016). *História da Educação Musical no Brasil: reflexões sobre a primeira edição do GT 1.3 – XXII Congresso da ABEM (2015)*. In: Revista da ABEM, Londrina, v. 24, n. 37, jul./dez. 2016, p. 114-126.

uma vez que, como sabemos, o processo educativo se estabelece em tantos outros lugares para além das escolas. Esse breve levantamento e análise permite-nos, entretanto, concluir que há um vasto caminho a ser percorrido nas pesquisas a respeito da educação musical do nosso país.

b) A Musicologia – uma outra vertente histórica

Outro segmento do campo da Música que abarca grande número dos trabalhos de cunho histórico é o da Musicologia. Esta é uma área de estudos cujas disciplinas, metodologia e objetos foram demarcados inicialmente pelo alemão Guido Adler no final do século XIX. De acordo com Adler, a Musicologia estaria dividida em dois grandes grupos, o da musicologia histórica e o da musicologia sistemática, focada na investigação de leis que a regiam através dos diversos períodos e na descoberta da verdade e da beleza¹⁴.

Para Adler, a musicologia histórica lidava com disciplinas que instrumentavam o tratamento de documentos e a discussão conceitual histórica e filosófica da música. As ciências afiliadas da musicologia histórica eram, além da História e da Filosofia, Filologia, Arquivologia, Museologia, Paleografia Musical, História da Literatura, História das Artes Miméticas, Bibliografia¹⁵.

A musicologia sistemática, por sua vez, deveria preocupar-se com as leis que regiam a música. Nela se encaixavam a física, a matemática, a pedagogia, a gramática dentre outras¹⁶.

Na Europa, a história da música, centrada numa leitura ocidentalizada, era pesquisada pela musicologia histórica, enquanto a história da música não-ocidental ficava aos cuidados da etnomusicologia, que já existia desde 1880, ou da musicologia sistemática. Um dos seus propósitos era “o estudo comparativo da música não ocidental com finalidades etnográficas”¹⁷.

Apesar da existência da “musicologia histórica”, a musicóloga francesa Myriam Chimènes¹⁸ (2007), em seu texto *Musicologia e História: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas*

¹⁴ ADLER, Guido and MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler’s “The Scope, Method and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”. *Yearbook for Traditional Music*, vol.13 (1981), 1-21 p.3.

¹⁵ Idem. p. 8.

¹⁶ ADLER, MUGGLESTONE, op. cit., p. 13.

¹⁷ NETTL, Bruno. *Nettl’s Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 2010, p. 20.

¹⁸ Musicóloga francesa, diretora do CNRS (Centre national de la recherche scientifique) e do IRPMF (Institut de recherche sur le patrimoine musical en France).

disciplinas? chama-nos atenção para que ambas as áreas, ao mesmo tempo que são muito próximas, são extremamente fronteiriças. Segundo a autora, musicólogos e historiadores ignoraram-se reciprocamente durante décadas, como também ignoraram a existência desse campo de pesquisa. Jamais eles reivindicaram ou disputaram sua propriedade assim como tardaram a se aventurar por essa área (pesquisa histórica em música).

Como explicar que os historiadores tenham descartado durante tanto tempo a música do seu campo de pesquisa? Talvez por timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferente. Por outro lado, como justificar que os musicólogos não tenham ouvido os historiadores generalistas e procurado inscrever a música nos quadros das pesquisas históricas? Provavelmente porque, mais músicos do que historiadores, não tivessem consciência da qualidade de seu objeto como fonte suscetível de contribuir à construção da história (CHIMÈNES, 2007, p. 16).

Os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, porém, não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte. Não é de se surpreender, portanto, que a musicologia histórica não tenha evoluído mais sob influência da etnomusicologia. Com efeito, numerosos etnomusicólogos estudam a música como parte integrante das manifestações sociais e religiosas da sociedade¹⁹.

Já a estrutura da Musicologia no Brasil desenvolveu-se informalmente, por meio da escrita de intelectuais dos mais variados campos que, com seu trabalho, contribuíram para uma musicologia incipiente²⁰. No século XIX, uma certa quantidade de textos sobre música foi produzida no Brasil, com destaque para os de Manuel de Araújo Porto Alegre, Afonso de Escragnolle Taunay (o Visconde de Taunay), João Barbosa Rodrigues e Sílvio Romero; mas em geral, estes tinham interesse quase somente literário, estavam ainda distantes do que se poderia denominar musicologia²¹. Na mesma linha, no século XX, foram publicados mais de 20 livros dedicados ao assunto²². Apesar do grande número de produções, “há inúmeras questões sobre esses livros, principalmente em relação às fontes, objetivos, concepções e

¹⁹ CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e História: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?*. Revista de História, n. 175, 2007. p. 23.

²⁰ BLOMBERG, Carla. *Histórias da Música no Brasil e Musicologia*. In: Projeto História, n. 43, 2011.

²¹ CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n.1, 2008, pp. 32-57.

²² Dentre as publicações sobre as “histórias da música no Brasil do século XX, podemos destacar: (MELLO, 1908; ALMEIDA, 1926, 1942, 1948; CERNICHIARO, 1926; ANDRADE, 1929, 1941; SANTOS, 1942; AZEVEDO, 1950, 1956; FRANÇA, 1957, TINHORÃO, 1974, 1981; KIFER, 1976; NEVES, 1977; VASCONCELOS, 1977, 1991; MARIZ, 1981; APPLEBY, 1983).

métodos (não apresentadas em cada um deles); apresentam um formato de literatura-musical” (CASTAGNA, 2004, p. 71).

O alemão, radicado no Uruguai, Francisco Curt Lange, foi considerado o precursor de uma musicologia científica no Brasil²³; a partir de seus estudos sobre a música de Minas Gerais do século XVIII, desenvolvidos na década de 1940, Curt Lange passou a publicar obras que apresentavam um caráter analítico das fontes que encontrava em suas viagens, relacionando a música como fenômeno social e não isolado do contexto histórico geral. A partir de então, outros trabalhos, como os livros *Origem e Evolução da Música em Portugal - Sua influência no Brasil*, de Maria Luiza de Queiroz Santos (1943), *Música na Sé de São Paulo Colonial* de Régis Duprat (1966) e *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular* (1977) de Marcos A. Marcondes passaram a fazer parte de uma produção musicológica histórica mais próxima das pesquisas históricas como um todo, preocupada em descrever as fontes, transcrever e descrever documentos, referenciar as obras consultadas, entre outros aspectos.

Em meados da década de 1980, a produção musicológica brasileira contava com mais de 5000 trabalhos publicados. Apesar disto, a história da música brasileira (ou a história da música no Brasil) demorou ainda a se estabelecer como uma atividade acadêmica no país, com o reconhecimento da musicologia como campo de conhecimento dentro das universidades²⁴.

O primeiro passo neste sentido ocorreu no início da década de 1960, quando foi criado o primeiro curso de graduação na área do país, na UnB (Universidade de Brasília), coordenado pelo professor Régis Duprat. No entanto, o golpe militar de 1964 acabou por frustrar a proposta de crescimento e engajamento que as universidades brasileiras viviam naquele momento²⁵, o que fez com que o movimento para a consolidação da Musicologia também cessasse. A partir de então, e tendo como marco temporal o final dos anos 60 e, especificamente, a década de 70, o que se viu foi a abertura de departamentos universitários nas áreas de Ciências Humanas e Sociais – não mais, note-se, os de música – para os estudos musicológicos²⁶.

Trabalhos acadêmicos nos quais a música se configurava como objeto ou tema de estudo passaram a ser produzidos por pesquisadores de outros campos, como da Antropologia

²³CASTAGNA, Paulo. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n.1, 2008. p. 74.

²⁴ CASTAGNA, Paulo. *Em direção a uma história da musicologia no Brasil*. VI Fórum do Centro de Linguagem Musical, São Paulo, 30 nov. / 3 dez. 2004. Anais. São Paulo: ECA-USP, 2004. p.69-81.

²⁵ BASTOS, Rafael José de Menezes. *Musicologia no Brasil, hoje*. BIB, Rio de Janeiro, n. 30, 2º semestre, 1990, pp. 66-74.

²⁶ Idem, p. 67.

Sociocultural, da Sociologia, da Política, da História, da Comunicação e, também, da Literatura. Somente a partir das décadas de 80 e 90, entretanto, é que a Musicologia passou a ser incluída como linha de pesquisa universitária.

Quanto a sua classificação e definição, de acordo com as tabelas de área do CNPq, a Musicologia hoje é uma subárea da Música, sob a grande área de Linguagem e Artes. Maria Alice Volpe (2007), em sua pesquisa intitulada *Por uma nova Musicologia* afirma que “a pesquisa musicológica brasileira, assim como no exterior, também tem se polarizado em duas vertentes: a sócioantropológica e a histórica²⁷”. Enquanto a vertente socioantropológica, que se auto-defende como etnomusicologia, tem se mostrado sensível a mudanças paradigmáticas de suas disciplinas referenciais, a musicologia histórica brasileira tem permanecido, em grande medida, alheia às questões que têm promovido a renovação contínua nas demais disciplinas (História, Antropologia, Sociologia, Estudos Literários e nas Artes Visuais).

Ainda de acordo com Volpe (2007), há um relativo isolamento da musicologia brasileira e seu diálogo é precário com as demais disciplinas. Segundo a autora, a maior parte dos bons trabalhos da musicologia histórica no Brasil na atualidade, com abordagens analíticas e com ampliação do discurso entre Música e História não foram realizados por musicólogos de formação, e sim por profissionais de outras áreas que desenvolveram suas pesquisas na Musicologia:

os poucos trabalhos que têm trazido novas abordagens e ampliado o campo teórico-conceitual sobre a música e o discurso historiográfico-musical no Brasil são muitas vezes oriundos de pesquisadores alocados em outras disciplinas, como é o caso da contribuição do historiador Arnaldo Daraya Contier com *A música brasileira no séc. XIX: a construção do mito da nacionalidade* (1977), *Música e ideologia no Brasil* (1985) e *Música no Brasil: história e interdisciplinaridade, algumas interpretações* (1991); o consagrado trabalho de José Miguel Wisnik (músico alocado academicamente nas Letras), *O coro dos contrários* (1977), sobre a música na Semana de Arte Moderna de 1922; e, mais recentemente, do excelente estudo *O Brilho da Supernova: A Morte Bela de Carlos Gomes* (1995), do historiador Geraldo Mártires Coelho (VOLPE, 2007, p. 110).

Tal afirmação demonstra que embora a Musicologia tenha se consolidado como uma área acadêmica no Brasil e, possivelmente, deva ser ela a mais legítima no que tange às pesquisas históricas da música, as demais áreas das Ciências Humanas que, historicamente contribuíram

²⁷ VOLPE, Maria Alice. *Por uma nova Musicologia*. In: *Música em contexto*. Brasília: Editora UnB, 2007. 16 p.

para os estudos sobre o tema, não cessaram seus trabalhos neste sentido; a maior aproximação e diálogo da Musicologia com os demais campos de conhecimento só traria benefícios para as pesquisas do campo.

c) Os Historiadores e a Música

Ora, a música leva a palma de ser a mais sensível das comunicações, a que mais toca à emoção e ao sentimento. A possível leitura do mundo que contém, a ser feita pelos historiadores, se defronta com um desafio de certo *plus*. [...] Como ler essa expressão sensível do mundo? Eis o grande impasse de uma história cultural, caminho pelo qual os historiadores avançam seduzidos por esse objeto²⁸.

De acordo com Moraes²⁹ seguiram-se gerações de historiadores que não se preocuparam com a produção histórica da música. Caio Prado Junior esquivou-se de qualquer menção. Sérgio Buarque de Holanda, embora pessoalmente inserido no mundo musical, fez apenas mínima referência à música em sua obra *Raízes do Brasil*³⁰. Gilberto Freyre parece ter sido uma exceção ao inserir em *Casa Grande e Senzala* ritmos e danças africanos, danças europeias, lundus e modinhas; em *Sobrados e Mocambos* mais modinhas e danças e música de salão; e em *Ordem e Progresso* proveu partituras de alguns gêneros musicais³¹.

Nas gerações que se seguiram persistiu uma “surdez” historiográfica. Poucos historiadores se atreveram no campo da história da música e conseqüentemente foram poucos os trabalhos históricos que enfocaram o tema³². Moraes chama a atenção para o fato de no século XX conhecer apenas dois casos em que historiadores teriam se dedicado à música. Henry-Irenée Marrou escreveu, na década de 40, uma obra sobre a música nos escritos de Santo Agostinho³³, além de outra sobre folclore e Eric Hobsbawm publicou a *História Social do Jazz*³⁴ em 1959.

²⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade*. In: José Murilo de Carvalho e Lúcia Maria Bastos Neves (Org.). *Repensando o Brasil dos Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p.578.

²⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sons e música na oficina da história*. Rev. hist. [online]. 2007, n. 157, p. 7-13.

³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, 110 p. Referência à música na festa de Bom Jesus de Pirapora.

³¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sons e música na oficina da história*. Rev. hist. [online]. 2007, n. 157, p. 8.

³² Idem, pp. 8-9.

³³ Henry-Irenée Marrou escreveu alguns artigos sobre música, literatura ou política sob o nome de Henri Davenson.

³⁴ Quando publicou o livro pela primeira vez, Hobsbawm usou o pseudônimo Francis Newton. Seu nome apareceu na capa apenas em 1989, embora o pseudônimo ainda tenha aparecido em letras menores. Livro editado no Brasil em 1990 pela Editora Paz e Terra.

Contudo, ambos se utilizaram de pseudônimos para publicação, o que para o autor, seria um sinal da pouca aceitação no meio, deste tipo de trabalho³⁵.

Nos últimos anos, porém, as práticas musicais vêm, aos poucos, ganhando espaço na pesquisa no campo da História. A música passou a ser vista como fonte e/ou objeto privilegiado da historiografia, contribuindo assim, para um diálogo com a história cultural. O número de títulos de pesquisas, dissertações, teses, livros e dicionários sobre música popular brasileira, de alguns anos para cá, tem deixado de ser um exotismo na produção científica historiográfica e musicológica no país³⁶.

Para Marcos Napolitano (2002),

a história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil. A música popular se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final dos anos de 1970, sendo que o *boom* de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80. Apesar da presença constante do tema nos trabalhos acadêmicos, há muito o que discutir, debater, investigar (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

“A análise da vida musical pode nos fornecer dados como preferências do público, sobre formas e gêneros mais em voga, sobre a classe social que a sustenta, além de outros fatores” (KIEFER, 1977, p. 66). “A história da música é ao mesmo tempo o objeto de si mesmo, mas também de seus criadores, mediadores e consumidores, pois faz parte de uma história cultural mais abrangente” (PROST *apud* CHIMENES, 2007, p. 27).

Muitos historiadores negligenciam, ainda, a música como fonte ou objeto de estudo, sobretudo, porque existe uma dificuldade por parte destes na decodificação do signo musical e/ou na utilização de fontes manuscritas e impressas, principalmente partituras – talvez seja essa a parte mais trabalhosa do ofício de historiador. Entrecruzar história e música será sempre um desafio, ou como relata o historiador Maurício Monteiro, “vai ser sempre um risco no disco” (MONTEIRO, 2008, p.2).

³⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sons e Música na Oficina da História*, op. cit., p. 10.

³⁶ Vários trabalhos têm sido publicados nos últimos anos. Como exemplo: *História Social da Música Popular Brasileira*; *História e Música* (NAPOLITANO, 2002); *Raízes Musicais do Brasil* (DREYFUS *et. al.*, 2005); *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira* (CRAVO ALBIN, 2006); *Tempo Histórico, Tempo Mítico: Som e Silêncio em Mozart e Schoenberg* (SEINCMAN, 2009); *História e Música no Brasil* (MORAES e SALIBA, 2010); entre muitos outros títulos.

Para José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (2010), a justificativa do distanciamento entre ciência e arte, conhecimento e estética e, neste caso, da História e da Música que se perpetuou por muitos anos pode ser a seguinte:

(...) para os historiadores que têm interesse pela música não basta somente a linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; eles têm que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente. Claro que, por diversos motivos, esta não é uma tarefa simples, já que na maioria das vezes esses sons são impossíveis de serem recuperados ou escutados por um historiador (MORAES & SALIBA, 2010, p. 10).

Porém, os mesmos autores acrescentam que já podemos notar uma mudança positiva neste sentido, uma vez que inúmeros trabalhos estão surgindo e ampliando o horizonte historiográfico:

gradativamente este quadro de estranheza e lateralidade entre música-história e história-música apresentou sensíveis alterações nos últimos anos. “Se elas não soam como tom predominante, suas primeiras notas já despontam com certa intensidade; a surdez dos historiadores está em via de cura” (MORAES & SALIBA, 2010, p.19-20).

Os últimos encontros acadêmicos regionais e nacionais realizados pelos pesquisadores tanto do campo da História quanto do campo da Música mostram, felizmente, o desenvolvimento desse diálogo. A título de exemplificar, convém saudar algumas iniciativas: a ANPUH (Associação Nacional dos Historiadores) vem, desde 2013, realizando Grupos de Trabalho (GTs) com a temática *História e Música* em seus Simpósios Nacionais; tal iniciativa tem atraído um grande número de pesquisadores que buscam discutir os estudos que vêm sendo realizados no diálogo entre as áreas (no encontro realizado em Florianópolis, em 2015, foram apresentados 34 trabalhos; já no último ocorrido em Brasília, em 2017, estiveram presentes 32 pesquisadores de vários estados do Brasil). No ano de 2015, durante o Congresso Nacional da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), ocorrido em Natal/RN, pela primeira vez na história de 22 anos de congressos desta Instituição, ocorreu um Grupo de Trabalho (GT) intitulado *História da Educação Musical*; a primeira edição obteve apenas 13 pesquisadores inscritos. O mesmo GT se apresentou em 2017, no encontro realizado em Manaus/AM, onde reuniu doze participantes (o baixo número de inscritos é, provavelmente, reflexo das características anteriormente apontadas sobre as pesquisas em Educação Musical). Outra iniciativa neste sentido ocorreu, ainda em 2017, quando dois músicos (UFMG/UFRRJ) e um historiador (UFMG) coordenaram o simpósio *História e Música* no VII EPHIS (Encontro

Nacional de Pesquisa em História) realizado na FAFICH/UFMG; foram inscritos 52 trabalhos³⁷ nesse simpósio, o que demonstra o crescente número de produções nesta interface. Também em 2017, no 1º Colóquio de Pesquisa em Música realizado pela Escola de Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), houve além de uma mesa redonda dedicada à temática *Música e Memórias*, um Grupo de Trabalho (GT) do mesmo nome, com a participação/apresentação de 22 pesquisas realizadas por estudiosos de todo o país.

Nos encontros em que pude estar presente, outro fato também chamou minha atenção: o de que o mesmo movimento que tem levado pesquisadores da História a desenvolver trabalhos com a temática musical pode ser percebido como via de mão dupla. É perceptível, também, o crescente número de pesquisadores músicos que estão desenvolvendo suas pesquisas no campo da História. Como alguns exemplos de trabalhos acadêmicos produzidos por historiadores podemos citar a dissertação *Vivas a República: representações da Banda XV de Novembro em Mariana/MG* de Manoela Areias (UFF - 2012); a dissertação *O povo entoia a Revolução: movimentos populares e canções na Revolução Francesa (1789-1794)* de Allysson Fillipe Oliveira Lima intitulada (UFMG – 2017); a dissertação *"Eu Te Amo Meu Brasil": a música popular na construção ufanista e nacionalista do Governo Médiçi* (UFSJ – em andamento); a tese de Luiz Domingos do Nascimento Neto, intitulada *Tambores, violas e clarins: a presença negra e mestiça na prática musical no Brasil entre os séculos XVIII e XIX* (UFPE – em andamento). Dos músicos que desenvolveram suas pesquisas no campo da História podemos citar, entre vários, a tese *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo* de Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga (UFRJ – 2002); a tese *A questão Cavalier, música e sociedade no Império e na República*, de Antônio José Augusto (UFRJ – 2008); a tese *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*, de César Maia Buscácio (UFRJ – 2009); a tese de Edésio de Lara Melo intitulada *As Marchas Fúnebres e sua contribuição para o processo de tradicionalização das manifestações religiosas e culturais em Minas Gerais* (UFMG – 2013); a tese intitulada *A canção é a arma de quem só entende o amor: a relação entre os regimes autoritários em Portugal e no Brasil e os festivais da canção (1964-1975)*, de José Fernando Saroba Monteiro (UFRRJ – em andamento).

³⁷ Dentre os trabalhos apresentados, dois foram desenvolvidos em outras áreas de conhecimento (Letras e Comunicação). No entanto, ambos tinham a música como foco do estudo e dialogam, também, com a História.

É possível, também, perceber outro movimento: a criação de novos grupos de pesquisa nas/entre universidades que estão trabalhando neste viés da Música e a História. Apenas como exemplos, cito o Núcleo Caravelas (Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira) que é formado por pesquisadores de diversas universidades brasileiras e portuguesas; o GEM (Grupo de Estudos Musicais) da USP, coordenado pelo professor Eduardo Seincman, o qual realiza estudos da música de maneira interdisciplinar, mas principalmente vinculado à História; por fim, o grupo de pesquisa “Entre a Memória e a História da Música” que reúne pesquisadores vinculados ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, assim como investigadores de outras instituições³⁸.

Percebe-se, pelos trabalhos mencionados, que o diálogo entre História e Música permite diversas possibilidades de pesquisa, com temáticas muito variadas e recortes de períodos históricos diversos. É, ainda, uma conversa recente, mas que está em constante crescimento e desenvolvimento.

d) Os Historiadores da Educação e a Música

Embora o número de trabalhos relacionando História e Música venha crescendo a cada ano, poderíamos ainda fazer muitas perguntas às fontes de que dispomos, em diálogo com outro campo de conhecimento, isto é, o da História da Educação no Brasil.

De acordo com Thaís Nívia de Lima Fonseca (2003), o movimento dos historiadores da educação em busca de novos objetos é muito recente. Para a referida autora,

[...] o mesmo movimento que orientou as mudanças de direção na historiografia de uma forma geral atingiu a História da Educação, levando-a a considerar outros objetos e outros problemas para além das tradicionais histórias das ideias pedagógicas e história das políticas educacionais. No Brasil essas mudanças ocorreram de forma mais nítida a partir da década de 1990 e têm inspirado parte significativa dos estudos recentemente realizados (FONSECA, 2003, p.60)³⁹.

³⁸ O grupo possui um *site* em que disponibiliza um banco de dissertações e teses sobre o assunto: www.memóriadamusica.com.br.

³⁹ FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. *História da Educação e História Cultural*. In: VEIGA, Cynthia Greive & FONSECA, Thaís Nívia de Lima e (Org.). *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 352 p.

A tese *Colonizador-Colonizado: uma relação educativa no movimento da história* (LOPES, 1985)⁴⁰ inaugurou esse movimento de estudos da História da Educação no Brasil que dão destaque às práticas educativas não escolares ainda na década de 1980; tal trabalho abriu a possibilidade dessa reflexão, ao dar foco à prática política como maneira de educar. Nessa mesma direção, outros trabalhos passaram a considerar novos objetos de estudo: Carla Chamon (1999) analisou o caráter didático das festas cívicas escolares no Império. Essa temática se adensa a partir da primeira década do século XXI, apresentada por algumas denominações recorrentes que indicam esses meios e espaços formativos: práticas educativas familiares (CARNEIRO, 2011; GORGULHO, 2011; SILVA, 2011); processos educativos envolvidos na aprendizagem de ofícios (FONSECA, 2006); teatro como estratégia educativa (Sá & GALVÃO, 2011); o caráter formativo dos espaços de sociabilidade (JULIO, 2007; JINZENJI *et al*, 2012); as instâncias formativas não escolares (REIS, 2010; GALVÃO *et al*, 2013) e, por fim, o periódico como educador (PALLARES-BURKE, 1998; BASTOS, 2002; REMEDIOS, 2003; LUSTOSA, 2003; CARLOS & VEIGA, 2005; JINZENJI, 2010).

Seguindo o mesmo movimento, os primeiros trabalhos do campo da História da Educação, em que as práticas musicais tornaram-se objeto de estudo no país, datam, também, da primeira década dos anos 2000; mas são ainda poucas as pesquisas que se desenvolvem em interface com a música ou sua história, a exemplo da dissertação de Alicia Maria Loureiro intitulada *O ensino da música na escola fundamental: um estudo exploratório* (PUC/MG – 2001); a dissertação de Wilson Lemos Júnior *O Canto Orfeônico*⁴¹: *uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária de Curitiba - 1931-1956* (UFPR – 2005) e a tese do mesmo autor intitulada *Cursos de Formação de Professores nas Faculdades Estaduais de Música de Curitiba 1948-1975* (PUC/PR – 2015); a tese de Flávio Couto e Silva de Oliveira intitulada *O Canto Civilizador: Música como disciplina escolar nos ensinos primários e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX* (FaE/UFMG - 2004); a dissertação de Vera Lúcia Gomes Jardim *Os sons da República: o ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República – 1889 – 1930* (PUC/SP – 2003) e a tese da mesma autora *Da arte à Educação: a Música nas escolas públicas - 1838-1971* (PUC/SP – 2008); a minha própria

⁴⁰ LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Colonizador-Colonizado: uma relação educativa no movimento da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985. 260 p.

⁴¹ Tipo de prática de canto coletivo amador; tem esse nome em homenagem a Orfeu, Deus da mitologia grega, que encantava e amansava as feras com sua música. As primeiras práticas do canto orfeônico no Brasil datam do início do século XX, mas foi na década de 1930 que, sob a batuta de Heitor Villa-Lobos, tornou-se parte do currículo obrigatório e passou a vigorar em todos os estabelecimentos escolares de ensino primário e secundário do país.

dissertação intitulada *Partituras em Revista: a Revista da Semana como suporte de circulação da música no Brasil nas primeiras décadas do século XX* (UNINCOR/MG – 2011); a dissertação *As partituras de O Malho e seu leitor modelo* de Éric Vinícius de Aguiar Lana (UNINCOR/MG – 2011); a tese *A Formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963* de Maria Teresa Mendes de Castro (FaE/UFMG - 2012) que mescla as “paisagens sonoras” ao desenvolvimento social e urbano da cidade no início do século XX; a resenha “*Sem escolas pode haver educação musical⁴²?*” da francesa Anne-Marie Chartier sobre a pesquisa de seu compatriota Xavier Bisaro (Presses Universitaires de Rennes/França, 2010)⁴³ a respeito do cantochão⁴⁴ rural francês; a dissertação *A transmissão do gosto musical: escutando professores/as de música*, de Filipe Nolasco Pedrosa (UFOP – 2015) e a dissertação *A Educação Musical em Minas Gerais na segunda metade do século XIX: o caso do músico Leôncio Francisco das Chagas*, de Vítor Sérgio Gomes (UFOP – 2017), são alguns exemplos; e mais recentemente o livro *História da formação de professores de música: o contexto paranaense* de Wilson Lemos Júnior⁴⁵.

Ao se fazer uma análise das pesquisas realizadas pelo campo da História da Educação que tiveram a Música como tema ou objeto de estudo, fica evidente perceber características muito similares daquelas encontradas nos trabalhos produzidos por outros campos do conhecimento, principalmente pela História da Educação Musical. Há uma grande concentração no século XX como recorte histórico das análises, o que é, assim como nas demais áreas de estudo, uma característica marcante; além disso, outro ponto em comum está na preferência pelas escolas regulares e/ou instituições formais de ensino, quando do recorte temático. Outra constatação, nesta análise, foi a de que todos os trabalhos anteriormente citados foram desenvolvidos por pesquisadores com formação no campo da Música, com uma única exceção em Flávio Couto e Silva de Oliveira que é historiador.

⁴² A resenha em versão reduzida, foi publicada em *Histoire de l'éducation*, n. 137, 2013, p. 136-139. A versão em português é uma tradução de Eliane Marta Teixeira Lopes (professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais, professora visitante sênior Capes PPG Educação - ICHS, da Universidade Federal de Ouro Preto) e Érico Fonseca (mestre em práticas interpretativas pela Haute-École de Musique de Suisse Romande e professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto) e foi publicada em: *Educação e Revista*, v. 32, n. 3. Belo Horizonte, jul. /set. 2016.

⁴³ BISARO, Xavier. *Chanter toujours: Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVIe-XIXe siècle)*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 246 p.

⁴⁴ Canto tradicional da liturgia cristã-católica ocidental, monódico, diatônico e de ritmo livre, composto sobre textos litúrgicos latinos e baseado na acentuação e nas divisões do fraseado; canto gregoriano, canto plano.

⁴⁵ JUNIOR, Wilson Lemos. *História da formação de professores de música: o contexto paranaense*. Curitiba: Appris Editora, 2017.

Eliane Marta Teixeira Lopes (2009) faz uma reflexão a respeito deste assunto:

não se sabe muito bem por que as pesquisas nessa área, publicadas em livros e artigos, interessam tão pouco a pessoas não especialistas, sabendo, como acreditamos, que cada um de nós “sofreu” / “sofre” uma história da educação e produz uma história da educação. A educação é historiadora, somos atores e mediadores dela, querendo ou não, sabendo disto ou não. As perguntas que podemos fazer interessam à constituição de uma história da educação brasileira e também à história da música brasileira (LOPES, 2009, p.3) ⁴⁶.

Ana Maria de Oliveira Galvão e Eliane Marta Teixeira Lopes (2001) acrescentam que “imersos em um presente que faz indagações, impõe questões, sugere temáticas, os pesquisadores atentos formulam problemáticas para a história: o que se fazia, por que se fazia, quem fazia, como se fazia alguma coisa em determinada época e em uma sociedade específica?” (GALVÃO E LOPES, 2001, p.16) ⁴⁷. Foi a partir dessa perspectiva, que decidi investigar quais eram os tipos de música que eram feitas naquele período; por que e para que se fazia essa música (entretenimento? religiosidade?); quem eram os sujeitos que faziam essa música (amadores? profissionais? homens e mulheres? negros e brancos?); como e em quais espaços (ruas? igrejas? escolas? casas de família?). Enfim, sob a perspectiva da História da Educação, buscar compreender o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX, mapeando os lugares, as formas e os sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem dessa música e, conseqüentemente, neste contexto, analisar as funções desempenhadas pelas bandas de música para esses mesmos objetivos.

Referenciais Teórico-Methodológicos

Para esta pesquisa, como se trata de um estudo interdisciplinar, a metodologia também demandou um tratamento interdisciplinar. A princípio, alguns pressupostos foram por mim assumidos. O primeiro, fundamentado em Herbert Read (1982)⁴⁸, de que arte e sociedade são conceitos inseparáveis, o que leva à afirmação de que música e sociedade também o são. Complementarmente, assume-se a concepção do mesmo autor, de que a sociedade, como

⁴⁶ LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Pesquisando Música: partituras de música popular brasileira em revistas literárias*. Texto apresentado na mesa redonda “Diálogos Musicais – encontros de musicologia”, em que a autora expôs ideias teóricas e possibilidades de pesquisa, juntamente com os professores Eduardo Seincman (USP) e Luiz Braga (UNIRIO). Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana/ I Encontro de Musicologia da UFOP. Ouro Preto, 2009.

⁴⁷ LOPES, Eliane Marta Teixeira & GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *História da Educação*. Coleção [o que você precisa saber sobre...]. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 120 p.

⁴⁸ READ, Herbert. *A educação pela arte*. Lisboa: Edições 70, 1982. 289 p.

entidade orgânica é, de certo modo, dependente da arte como força aglutinadora e energizante. Ou seja, ele não só considera música e sociedade como conceitos inseparáveis, mas também considera que a sociedade, de certa forma, depende da música que exerce, inquestionavelmente, função ou funções de natureza social.

De acordo com Contier (2007), “a história social da música deve dar conta tanto da vida de um grupo social e da relação deste com a arte, quanto, do estudo da criação artística em relação à sociedade”. A função social da música vem sendo estudada por diversos pesquisadores desde a década de 1960 do último século: Fischer [s.d.]; Merriam (1964); Adorno (1975); Weber (1984); Bozon (1984) e Elias (1991; 1993) são alguns dos autores que buscaram relacionar música e sociedade.

Para subsidiar este trabalho, visitei o trabalho do sociólogo francês Michel Bozon⁴⁹ (1984) que escreveu uma importante obra sobre redes de sociabilidade e música. Este autor aborda a dimensão do fenômeno musical, jogando luz no papel “vivido” pelos praticantes: seu caráter social devido ao fato de que a prática musical em si implica as relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo tempo, a um processo de diferenciação entre grupos de músicos. Nessa mesma direção, busquei, também, diálogo com as obras de Norbert Elias⁵⁰, valendo-me principalmente de dois conceitos do autor: “Redes de Interdependência” e “Redes de Sociabilidade”. A teoria sociológica formulada por Elias analisa os processos sociais baseados nas atividades dos indivíduos que, por meio de suas disposições básicas - ou seja, suas necessidades - são orientados uns para os outros e unidos uns aos outros das mais diferentes maneiras. Esses indivíduos constroem teias de sociabilidade e interdependência que dão origem a configurações de muitos tipos como, por exemplo, família, aldeia, cidade, entre outras.

Assim, amparado principalmente pelas teorias de Bozon e Elias, procurei compreender como se configuravam as “redes musicais” na capital mineira naquele período; analisando as relações específicas de determinados grupos separadamente (a banda militar, a banda paisana, as irmandades religiosas, o espaços escolares, entre outros) e, posteriormente a relação desses grupos entre eles e/ou com outras instituições (a banda paisana, por exemplo, tinha seus músicos vinculados a irmandades religiosas e ao serviço militar, prestando serviços musicais à Igreja e

⁴⁹ BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. Tradução de Rose Marie Reis Garcia e revisão de Maria Elizabeth Lucas, a partir do texto original publicado na revista *Ethnologie Française* 14 (3), 251-264, jul./set. 1984.

⁵⁰ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, v. 1 e 2*, 1993; *Mozart: sociologia de um gênio*, 1991.

aos batalhões; não raramente, também, aos partidos políticos. Em muitos casos, esses mesmos sujeitos músicos estavam ligados, nessa rede social, a várias instituições.

As obras do músico Murray Schafer, *A Afinação do Mundo* (1977) e *O Ouvido Pensante* (1992) tiveram fundamental importância para a compreensão do cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto. O autor desenvolve em ambas as obras o conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*), no qual explora todo o ambiente sonoro das cidades como parte integrante do fenômeno musical. Foi preciso, primeiramente, conhecer a paisagem sonora da vila/cidade, buscando redesenhar as cenas musicais que lá existiam, para daí então entender qual(is) era(m) o(s) papel(is) das bandas de música nessa configuração.

No que tange ao campo da educação, me vali de vários trabalhos que foram fundamentais no auxílio da escrita desta tese; primeiramente, procurei conhecer as pesquisas sobre “Instâncias Educativas”, uma vez que o foco principal do meu estudo foi investigar as bandas como instâncias educativas. Em seu texto, *História das Culturas do Escrito: tendências e possibilidades de pesquisa*, Ana Maria de Oliveira Galvão (2010) propõe cinco diferentes formas para se pesquisar a cultura escrita em uma perspectiva histórica. A primeira delas é, exatamente, pelas instâncias que ensinam ou possibilitam a circulação do escrito em certas épocas e em certos locais. Para a autora, a escola e a família são as duas instituições que historicamente tem se responsabilizado pelo ensino da leitura e da escrita⁵¹. No entanto, segundo Galvão, outras instâncias podem assumir um papel também importante no ensino e, sobretudo, na difusão e na circulação do escrito, tais como o trabalho; a burocracia do Estado; o cartório; o espaço público da cidade; as igrejas de diferentes denominações; o comércio; a feira; os cemitérios; os movimentos por ocupação de terra; as associações e os movimentos sociais políticos; as sociedades literárias; as manifestações culturais populares; a tipografia; a editora; a farmácia; o teatro; o cinema; o rádio e, mais recentemente, a televisão e o computador/internet⁵².

Muitas pesquisas a respeito dessas outras instâncias de formação e educação, têm sido realizadas nos últimos anos, principalmente pelo campo da História da Educação. No ano de 2015, Mônica Yumi Jinzenji e Andrea Moreno (2015) organizaram o livro *Histórias da Educação - Instâncias educativas: políticas, instituições e cultura material*, que reúne um

⁵¹ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *História das Culturas do Escrito: tendências e possibilidades de pesquisa*. In: Cultura escrita e letramento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.221.

⁵² Idem. p. 221-222.

conjunto de dissertações e teses defendidas nos últimos anos no âmbito da História da Educação pelos pesquisadores do GEPHE⁵³ no PPGE/FaE/UFMG. Os mais variados objetos de estudo e temáticas têm sido foco da análise desses pesquisadores, como: rituais públicos e o processo de legitimação da educação; educação e política; educação confessional protestante, fronteiras religiosas e identidades étnicas; ação policial como prática de uma educação moral; conceitos e métodos de educação física; a escolarização da arte; a enciclopédia infanto-juvenil no processo educativo; enfim, inúmeras maneiras de se pensar e discutir a educação para além dos tradicionais estudos sobre a escola e a família. Tais estudos indicam a fertilidade em se pensar, igualmente para o ensino e aprendizagem da música, as instâncias de educação musical.

Para a melhor compreensão de como era o funcionamento das escolas no período imperial e, complementarmente, para o melhor entendimento do currículo dessas instituições, alguns estudos foram fundamentais para alicerçar a escrita deste trabalho. Os textos de Luciano Mendes de Faria Filho: *O processo de escolarização em Minas Gerais: questões teórico-metodológicas e perspectivas de análise*⁵⁴ (2003) e *Instrução Elementar no século XIX*⁵⁵, assim como a obra de Maria de Lourdes Mariotto Haidar: *O ensino secundário no Brasil Império. A partir dessas leituras, foi possível compreender qual era a concepção de uma boa educação naquele período e, conseqüentemente, o porquê de a música fazer parte do currículo obrigatório das escolas (previsto em legislação).*

As obras de Roger Chartier⁵⁶ trouxeram, também, contribuições a esta pesquisa. As definições sobre a natureza da cultura popular, das oposições entre dominantes e dominados e dos usos culturais que se operam por meio de empréstimos e intercâmbios foi posta em dúvida por Chartier, quando ele elaborou uma explicação para os sentidos de leitura, sobre determinados corpus de textos e impressos. Para ele, diferentemente do que era proposto pela antiga sociologia que operava de forma a hierarquizar as culturas, propõe uma leitura que identifica diferenças socialmente enraizadas, mas acima de tudo caracteriza práticas que se apropriam de modo diferente dos materiais populares ou letrados em determinada sociedade⁵⁷. Ele acredita

⁵³ O GEPHE é o Centro de Pesquisa em História da Educação, vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁴ In: VEIGA, Cynthia Greive & FONSECA, Thaís Nívia de Lima e (Org.). *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 352 p.

⁵⁵ In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes de, VEIGA, Cynthia Greive (Org.). *500 Anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

⁵⁶ CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, 1995; *Textos, Impressos, Leituras*. In: *A história cultural: entre práticas e representações*, 1990.

⁵⁷ CHARTIER, Roger. *Textos, Impressos, Leituras*. In: *A história cultural: entre práticas e representações*, 1990. Lisboa: Difel, 1990.

que não há exatamente uma dicotomia erudito x popular, e sim, diferentes modos de apropriação da mesma cultura. Então, o conceito de Cultura Popular, abordado por Chartier ao analisar as práticas de leitura e escrita podem, também, nos ajudar a pensar a respeito das práticas musicais que ocorriam em Vila Rica/Ouro Preto, no século XIX. O surgimento das bandas que tocavam nas ruas, em contraste às grandes e tradicionais orquestras que abrilhantavam as cerimônias religiosas do século XVIII; as danças de salão europeias apresentadas nas festas de família tocadas ao piano, contrastadas às “umbigadas” (dança tradicional dos negros) também representadas nas ruas, ou até mesmo nas mesmas festas, como descritas nos relatos dos viajantes. Enfim, pode-se afirmar que, naquele período, não existia uma música específica da elite e outra música do povo. O que é possível prever é que, a exemplo do que Chartier aborda como diferentes apropriações da leitura e da escrita, havia também diferentes apropriações das mesmas músicas, de formas distintas pela sociedade.

Estes foram os referenciais teóricos com os quais “dialoguei” em minha pesquisa, aqui tomados como exemplo, ilustrando a multiplicidade de estudos dedicados à relação homem-sociedade.

Arquivos e Fontes

A música como fonte histórica pode promover uma série de informações novas ou mesmo reinterpretções de fatos, possibilitando uma compreensão mais abrangente dessa rede de significados múltiplos, própria da cultura. A música não reflete a história. Ela atua com a história e sobre a história (NAPOLITANO, 2002, p. 22)⁵⁸.

As práticas musicais trazem muitas informações sobre determinado tipo de costume, gosto e estética da sociedade e da época em evidência. Assim, as fontes musicais, como qualquer outro tipo de documento histórico, são portadoras de práticas e representações específicas. Tais práticas musicais, ao serem decodificadas, nos informam o contexto histórico no qual o grupo de músicos se inscreve, revelando-os como agentes sociais e personagens históricos de seu próprio tempo (ELIAS, 1995, p. 18)⁵⁹.

Na busca pelas fontes para esta pesquisa, iniciei pelo setor de Musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sediada na Casa do Pilar daquela cidade e onde estive em vários momentos. Esse espaço guarda uma grande quantidade de manuscritos e impressos musicais,

⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120 p.

⁵⁹ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 152 p.

além de obras didáticas e de conteúdo sacro e popular de diferentes períodos históricos. O acervo foi criado, quando o Museu da Inconfidência recebeu parte da coleção de Francisco Curt Lange de manuscritos musicais, resultado das pesquisas realizadas pelo musicólogo nas décadas de 1940 e 50, em várias cidades mineiras. Nesse arquivo é possível encontrar, também, a coleção musicológica pertencente ao Arquivo Público Mineiro, além de outras duas coleções que pertenceram a famílias do município de Ouro Preto.

A expectativa nesse acervo se depositava especialmente na “Coleção Curt Lange”, pois imaginávamos que ao percorrer o Estado de Minas Gerais em busca de informações sobre a música, o pesquisador teria provavelmente se deparado com alguma documentação a respeito das bandas de música. Tal suspeita acabou se confirmando; de fato encontrei vários documentos, dentre os quais estão atas de fundação e estatutos de duas bandas da segunda metade do século XIX (uma de Ouro Preto, a “Sociedade Muzical (sic) Jardim da Mocidade” de 1882, e a outra de Sabará, a “Sociedade União Sabarense”). Além disso, foram recolhidas por Lange uma série de partes⁶⁰ de obras musicais destinadas a bandas (dobrados, marchas, valsas, entre outros estilos), mas para ele tais obras “não passavam de música sem o menor interesse ou importância⁶¹”. Esta afirmação deve-se ao fato de que o pesquisador “garimpava” naquele período, em busca especificamente de músicas religiosas de compositores mineiros do século XVIII, e as partituras para bandas, em sua maioria, eram releituras ou arranjos datados dos séculos XIX e XX, sem o menor interesse para o seu trabalho. Ou seja, ele recolheu tal material, mas acabou por não desenvolver nenhuma pesquisa maior a respeito das bandas de música ou sobre as composições feitas para esse tipo de formação musical.

Também no setor de musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, vasculhando as demais coleções do arquivo, outros documentos vieram à tona e chamaram minha atenção, apesar de, naquele primeiro momento, não terem diretamente uma ligação com o objeto da minha pesquisa. Trata-se de documentos musicais⁶², em grande parte do século XIX, que pertenceram a duas famílias tradicionais ouro-pretanas e foram doadas ao Museu (coleção Família Gesteira e coleção Anália Esteves Ribas). Em meio ao material, encontram-se métodos

⁶⁰ A parte é a escrita individualizada de um determinado instrumento em uma composição musical. No passado, os músicos possuíam apenas a parte destinada ao seu instrumento. Ao conjunto das partes, dá-se o nome de partitura.

⁶¹ Suplemento Literário d’ O Estado de São Paulo. 10 jul. 1965, p. 5.

⁶² Os documentos musicais são fundamentais como fontes de pesquisa no campo da Música, seja ela histórica ou contemporânea. A produção musical ocorre de maneira distinta a de seu “recipiente documental”; embora estejam em esferas distintas, a Música não pode subsistir sem um aparato material que lhe é inerente; seja ele na condição de gravação/som, seja na de registro escrito (partituras, métodos, etc.) desse som.

teóricos de ensino de música; método de solfejo para meninos e escola primária; métodos para instrumentos musicais como piano e violino, escritos em diversas línguas: Português, Francês, Alemão e Inglês (o que demonstra que a prática de importação de métodos e partituras era comum aqui em Minas Gerais); catálogo de venda de instrumentos musicais (o catálogo também apresenta ampla variedade de instrumentos importados); impresso sobre estabelecimento comercial de Ouro Preto que detalha a venda de vários produtos e, entre eles, partituras; também, um impresso denominado “Collecção de Quadrilhas, Walsas, Polkas, etc.”, compostas por compositores da cidade para bandas de música. Tais documentos possibilitam pensar sobre a diversidade no “fazer música” da vila/cidade, sobretudo, se considerarmos que se tratava de uma prática cultural frequentada por todas as camadas da sociedade. Ainda neste arquivo, pude encontrar a maior parte da documentação referente à criação da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica, além de algumas fotografias de Ouro Preto da segunda metade do século XIX.

Outro importante acervo pesquisado foi o do Museu da Música de Mariana/MG. Essa Instituição possui importante coleção de manuscritos e impressos musicais históricos brasileiros e mineiros, além de manter, também, uma exposição permanente com manuscritos musicais e livros litúrgicos antigos, instrumentos musicais e fotografias. Nesse local, encontram-se 16 coleções musicais, das quais a maior parte foi higienizada, catalogada, acondicionada e disponível para consulta, estando três delas, também, disponíveis em formato *online*⁶³: a Coleção Dom Oscar de Oliveira (CDO), o Acervo do Seminário de Mariana (ASM) e o Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque (ALC). Há, também, no MMM, a coleção Darcy Lopes (CDL), composta principalmente por partituras recolhidas de revistas literárias do início do século XX, da qual retirei a maior parte das fontes de minha pesquisa de mestrado. Dentre as coleções do MMM, trabalhei diretamente com o Arquivo de Bandas (BAN) que concentra grande número de partituras dos séculos XIX e XX, pertencentes a corporações musicais de todo o Estado; utilizei também algumas obras da Coleção Dom Oscar, que me permitiram perceber a utilização dos instrumentos de bandas nas composições litúrgicas do século XIX.

Na cidade de Belo Horizonte, concentrei minhas investigações em dois grandes arquivos: o Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais

⁶³ Disponível em: www.mmmariana.com.br

(BU/UFMG) e no Arquivo Público Mineiro. O primeiro guarda todo o arquivo pessoal do musicólogo Francisco Curt Lange (pertencia também a este acervo a parte hoje custodiada pelo Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Nele, encontra-se uma grande diversidade de tipos documentais, em suportes variados. Destaca-se nesse conjunto, a prolífica correspondência que o musicólogo trocou com diversas personalidades da música do século XX, *fac-símiles* e originais de documentos, livros raros, manuscritos de inúmeros trabalhos científicos, material iconográfico variado, equipamentos técnicos, registros audiovisuais, instrumentos musicais, dentre vários outros documentos. Parte desse material está sob a guarda do setor de Obras Raras da referida biblioteca (alguns livros e, principalmente documentos), por se tratarem de impressos únicos e antiquíssimos, em grande parte do século XVIII.

Retomei minha busca em torno da documentação sobre as bandas de música. Como o acervo é muito grande e possui documentos de diversos tipos, foi dividido em 13 diferentes séries (série 1: coleção bibliográfica; série 2: correspondência; série 3: vida; assim por diante) e muitas delas ainda são subdivididas em categorias diversas. Busquei, então, por meio do catálogo da coleção, entender a melhor forma de realizar a minha pesquisa.

A série 10 (documentos de pesquisa) reúne um grande número de documentos de natureza e temática variados, que foram produzidos ou acumulados nas pesquisas do musicólogo. Ao tomar contato com a subsérie 10.3 (estudos e transcrições), uma série de documentos saltaram aos meus olhos: a relação dos músicos pertencentes a várias irmandades religiosas de Vila Rica/Ouro Preto (sec. XVIII e XIX); informações sobre a Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto (sec. XVIII e XIX); o livro primeiro da receita e despesa de 1815, 1816 e 1817 da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica (irmandade que reunia os principais músicos da cidade) e de várias outras irmandades; o recenseamento dos habitantes de Vila Rica no início do século XIX (1804) e a relação dos músicos nesse contingente, incluindo muitos escravos músicos; lista de pagamento pela câmara de Ouro Preto à música oficial da igreja até o ano de 1834; informações sobre compositores da cidade; métodos de ensinar música do final do século XVIII e também do século XIX. Há, também, pequenas informações sobre bandas de música de diversas cidades, como a “Euterpe Cachoeirense” de 1856 e a “União Social” de 1864 – ambas de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto; a “Euterpe Uberabense” datada da primeira metade do século XIX – Uberaba/MG; a “Euterpe Itabirana” de 1863 - Itabira/MG; a “Banda Santa Cecília” de 1891 – Sabará/MG; a “Banda Santa Cecília” de 1897 – Itabirito/MG.

No setor de obras raras, encontrei outros documentos que me foram úteis neste trabalho: o “Compêndio de Música escrito por Francisco Manoel da Silva para uso dos alunos do Imperial Collegio de Pedro II” de 1832 (documento que possivelmente foi usado como modelo para ensino de música em outras escolas do Brasil no século XIX) e o método “Systema Geral de Toques de Corneta – mandados organizar pelo Excellentissimo Senhor Marechal de Exercito Marquez do Herval em 1878” (método musical utilizado, possivelmente, por todos os batalhões do exército brasileiro para a comunicação pelos toques de corneta). Também, alguns documentos manuscritos: os “Livros originais de Receitas e Despesas de algumas irmandades religiosas”; “comprovantes de pagamentos feitos a músicos”; “Lista de Offeciaes Inferiores e Soldados do Terço da Infantaria Auxiliar de Villa-Rica de 1781”; “Mapas de Pagamento dos Offeciaes Inferiores e Soldados de diversas Companhias Militares de 1790-1796”; “Série de documentos com nomeações para o 3º Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca de Ouro Preto 1799 e 1800”; “Documentos relacionados à conduta de músicos nos Regimentos Militares de Minas Gerais”. Tais documentos possibilitaram um melhor entendimento sobre o papel/função das irmandades religiosas na profissionalização dos músicos; o papel/função da música nas corporações militares do século XVIII e suas transformações no século XIX; sobre quem eram os músicos que compunham essas corporações; qual era a posição hierárquica do músico em relação a outras patentes da mesma corporação; sobre a profissão do músico militar e a possível distinção social que as patentes traziam; dentre vários outros questionamentos. As respostas para essas questões possuíam imensa importância para a minha pesquisa; uma das hipóteses levantadas, por exemplo, era a de que os músicos que constituíam as bandas paisanas eram oriundos de outros grupos religiosos e militares, o que pôde ser comprovado por meio desses documentos.

O contato com a documentação do Acervo Curt Lange da BU/UFMG, mais uma vez, a exemplo do que ocorrera anteriormente no setor de musicologia do Museu da Inconfidência, chamou-me atenção para um grande movimento musical que se desenvolvera em Minas Gerais e, particularmente, em Vila Rica/Ouro Preto no século XIX.

No Arquivo Público Mineiro depositava-se a expectativa por outros tipos de fontes; documentos não-musicais, mas que pudessem dar outras pistas a respeito da música de Vila Rica/Ouro Preto. Decidi, de maneira intuitiva, fazer uma pesquisa manual às pastas que traziam os índices de cada coleção ali existente. No primeiro contato, selecionei alguns fundos, séries e subséries com a atenção voltada para os títulos dados ao conjunto documental. Dessa maneira, iniciei a pesquisa pelo fundo da “Presidência de Província”, do qual chamaram-me a atenção,

na série Correspondências Recebidas, as subséries: 06 - Comércio, Agricultura, Artes, Indústria e Pecuária; 07 - Sociedades Musicais, Políticas, Literárias, Filantrópicas, Partidos Políticos; 09 – Cultos públicos e acatólicos; 15 – Exército; 16 – Guarda Nacional; 35 – Irmandades Religiosas; 41 – Força Pública Provincial (Corpo Policial).

A palavra “arte” no título foi o que me fez interessar pela primeira subsérie destacada, a de número 06. No entanto, ao entrar em contato com o conteúdo das inúmeras caixas repletas de documentos, percebi que o termo “arte”, no século XIX, tinha um significado diferente daquele que eu conhecia; ou seja, mais distante do valor artístico e mais próximo ao ofício artesanal como, por exemplo, a produção de aguardente, oficinas diversas (latoeiro, ferreiro, fábrica de celas), produção de roupas e calçados, entre outros. Nesse conjunto documental, não logrei êxito em encontrar nenhuma referência sobre a música.

Na subsérie 7, encontrei o Estatuto da Sociedade Muzical Harmonia de Ouro Preto (1838), além de dois documentos que, mesmo não estando diretamente ligados à capital de Minas Gerais, também foram relevantes para esta pesquisa: os “Estatutos da Sociedade Muzical Philantropica de Campo Bello” datado de 1838 (banda da cidade de Campo Belo/MG) e os “Estatutos da Sociedade Phoenix Palmense” datado de 1894 (banda da cidade de Palma/MG)⁶⁴.

Na subsérie 09 (cultos públicos e acatólicos (sic)), a minha esperança era de encontrar informações sobre a participação das bandas em outras atividades fora do círculo religioso. Novamente fui seduzido pelo título e, mais uma vez me enganei. Não havia nada a respeito da música nessa seção.

O interesse pela subsérie 35 (Irmandades Religiosas) se configurava na possibilidade de achar documentos diferentes daqueles que tivemos acesso pela Coleção Francisco Curt Lange, já detalhada anteriormente. Mas os poucos documentos por mim encontrados eram bem similares aos recolhidos por Lange, relacionados ao pagamento de músicos ou ao pagamento da Música a alguma determinada irmandade.

A procura pelas fontes nas subséries 15 (Exército), 16 (Guarda Nacional) e 41 (Força Policial) ocorreu de maneira um pouco mais orientada. Conhecia, por meio da leitura de outros trabalhos, a legislação que criava as forças de segurança no Brasil e na Província, além de sugestões de

⁶⁴ As bandas civis proliferaram-se no século XIX, ostentando nomes iniciados em geral por “Lira”, “Sociedade Musical”, “Filarmônica”, “Associação”, “Corporação” ou mesmo “Banda” (GRANJA, 1984, p. 43).

datas que estabeleciam a criação de bandas de música nesses regimentos. Dessa maneira, foi mais fácil conseguir encontrar documentos que dessem informações a respeito das bandas dessas corporações e acabei encontrando fontes que me permitiram concluir que as bandas militares foram criadas em Vila Rica/Ouro Preto antes mesmo das legislações que as estabeleciam.

No fundo da “Seção Colonial”, pude encontrar um dos documentos mais interessantes da pesquisa no que diz respeito às bandas de música militares mineiras. Trata-se da “Relação das trombetas e mais instrumentos musicais pertencentes ao regimento de 1ª linha da Capitania de Minas Gerais”, datado de 1816. Tal documento traz uma relação de instrumentos pertencentes ao regimento militar localizado em Ouro Preto, o que era muito semelhante à instrumentação das primeiras bandas de música militares do Brasil (Rio de Janeiro, Santos e Recife), datadas das primeiras décadas do século XIX. Desmistifica, assim, a afirmação trazida em alguns trabalhos (BINDER, 2006; CARVALHO, 2008; VIEIRA, 2013) de que a primeira banda militar de Minas Gerais teria surgido apenas em 1835 e seria a do Corpo Policial.

No fundo “Casa dos Contos” encontrei outro documento de 1814 que listava também diversos instrumentos musicais pertencentes ao batalhão 11 de Infantaria da Capital Mineira e que demonstrava a possível existência de uma banda no quartel de Vila Rica.

O fundo da Instrução Pública, pertencente ao APM, também foi consultado. Nele, busquei informações principalmente sobre as aulas de música que eram ofertadas na Escola Normal, no Liceu Mineiro, no Liceu de Artes e Ofícios e em outros colégios da cidade. Tal fundo é dividido em três séries: série 1: correspondência recebida; série 2: correspondência expedida; série 3: documentação interna); esta última é a que possui o maior número de fontes que contribuiram para esta pesquisa, uma vez que nela se encontram portarias e nomeações de professores, lista e mapas de aulas, matrícula e frequência de alunos, provas e pareceres, exames de alunos, relação de livros e matérias utilizados nas escolas, entre outras informações. Dentre os documentos citados, as provas de música realizadas pelos alunos foram fundamentais para a melhor compreensão sobre o “conteúdo musical” que era ensinado nas escolas.

Outro arquivo pesquisado na cidade de Belo Horizonte, embora de maneira bem menos aprofundada, foi o do Museu Militar Mineiro. Este guarda o acervo histórico da Polícia Militar de Minas Gerais (armas, uniformes, documentos e, também, alguns itens que pertenceram às bandas da PMMG). A Força Policial/Corpo Policial de Minas Gerais criada em 1835 foi o que,

posteriormente, em 1890, se transformou na Polícia Militar do Estado; assim, o que existe do acervo remanescente dos oitocentos, encontra-se neste museu.

Dois arquivos de bandas de Ouro Preto fundadas em Ouro Preto, nos oitocentos, também foram fundamentais para este estudo; trata-se das bandas do distrito de Cachoeira do Campo: a Banda Euterpe Cachoeirense (1856) e a Banda União Social (1860). Em ambas corporações, tive contato com um rico e vasto conjunto de partituras e instrumentos musicais do século XIX. Além disso, pude também ter acesso a documentos referentes ao período estudado, como livros de receitas e despesas, atas de reuniões, estatutos, iconografias, entre vários outros documentos de tais sociedades musicais.

O arquivo da Paróquia Nossa Senhora do Pilar guarda a maior parte dos documentos relativos à Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica. Neste acervo pude ter contato, entre outras fontes, com o livro de receitas e despesas da referida irmandade; também, com a cópia da carta remetida pelos músicos profissionais da capital de Minas Gerais ao imperador, solicitando que o mesmo concedesse aos músicos mineiros, a mesma proteção garantida aos profissionais de Lisboa e do Rio de Janeiro.

Além de todas as fontes anteriormente detalhadas (documentação diversa, partituras, métodos, leis, estatutos, atas, entre outras) encontradas principalmente nos arquivos de Ouro Preto, Mariana e Belo Horizonte, outro tipo de material foi fundamental para a realização desta pesquisa: os jornais⁶⁵. Elenquei nove jornais que circularam em Ouro Preto em diferentes períodos do século XIX. Como o interesse da pesquisa por essas fontes era o de saber se existiam informações sobre a música e sobre as bandas em Ouro Preto naquele período, que poderiam ser mencionadas nas notícias dos jornais e, principalmente, se o ensino da música/meios de Educação Musical eram anunciados nesses periódicos (por quem?, para quem?, onde?), a escolha dos títulos baseou-se apenas no período de circulação dos mesmos e na quantidade de publicações (busquei aqueles que tinham mais números disponíveis), tentando, ao máximo, abranger um longo período do século XIX, sem muitas lacunas. Os títulos escolhidos foram: “Abelha do Itaculomy” (1824-1825); “Astro de Minas” (1827-1830); “O

⁶⁵ O jornalismo em Minas Gerais surgiu de forma tardia em relação a outras Províncias. O primeiro jornal das Gerais, o “Compilador Mineiro”, foi criado em 13 out. 1823. Nessa época, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco já possuíam várias publicações bastante atuantes. Nas décadas de 1820 e 1830, os jornais mineiros eram ainda muito frágeis, e de vida curta. Uma exceção foi “O Universal”, que tinha a frente Bernardo Vasconcelos. Só a partir de 1825, a Província teve mais de uma publicação circulando. A imprensa se concentrava em Ouro Preto, mas a partir de 1827, surgiram jornais noutras cidades em que a mineração era forte.

Universal” (1826-1941); “Correio Official de Minas” (1857-1860); “Diário de Minas” (1866-1878); “Minas Gerais” (1866-1872); “A Actualidade” (1878-1881); “A Província de Minas” (1881); “Jornal Mineiro” (1898-1899). O acesso a estes periódicos deu-se pela plataforma digital da hemeroteca da Biblioteca Nacional⁶⁶, com a exceção dos jornais “Astro de Minas” e “Minas Gerais”, consultados na hemeroteca da Biblioteca Pública Luiz de Bessa em Belo Horizonte.

As notícias publicadas nos jornais ouro-pretanos do século XIX foram essenciais para o entendimento do cenário musical da cidade, uma vez que traziam informações que permitiram-me identificar uma intensa circulação e uma constante presença de música e músicos em espaços diversos: bandas militares e “paisanas/paizanas”(sic) pelas ruas em comemorações diversas; música instrumental e vocal nas igrejas executada pelos mais brilhantes professores de música (sic); música no teatro, com selectas peças executadas por uma Academia de Música (sic); anúncios diversos de aulas particulares de instrumentos musicais e/ou canto; anúncios de escolas particulares para meninas e para meninos (separadamente) com oferta de aulas de música; anúncio para conserto e manutenção de instrumentos de música (sic); anúncios de vendas de partituras; além de várias outras informações e curiosidades como, por exemplo: anúncios ofertando gratificações e recompensas a quem desse alguma notícia sobre escravos fugitivos; na descrição física e de “dotes” de alguns dos procurados, não raramente, constava a informação: sabe música e toca um instrumento.

Os Almanques também se configuraram como importantes fontes para o entendimento do movimento musical de Ouro Preto nesta pesquisa, principalmente da segunda metade do século XIX. Nas décadas de 1860 e 1870, foram publicados vários números do *Almanak Administrativo, Civil e Industrial da Província de Minas-Geraes*, dos quais tive acesso aos dos anos de 1864 (para os anos de 1864 a 1874), 1865 (para o anno de 1865), 1869 (para o anno de 1870), 1870 (para o anno de 1871), 1872 (para o anno de 1873), 1874 (para o anno de 1875). Nesses Almanques, constam informações e curiosidades diversas sobre as principais cidades da Província e, entre elas, nomes de alguns professores particulares de música (apenas três nomes em cada edição), além dos nomes dos professores de música da Escola Normal, do Liceu

⁶⁶ Disponível em: bndigital.bn.gov.br

Mineiro e do Liceu de Artes e Ofícios. Percebe-se que o primeiro *Almanak* de 1864 foi pensado para servir por 10 anos (1864-1874); no entanto, já nos anos seguintes, as publicações continuaram com intervalos curtos entre um número e outro (alguns com periodicidade anual). A primeira edição (1864), apesar dos poucos nomes de professores de música, revela que existia na cidade de Ouro Preto um grande número de músicos (profissionais e amadores):

A musica é ensinada por habéis professores particulares e esta parte das bellas-artes tem chegado a um grande desenvolvimento; são poucos os ouro-pretanos que não conhecem alguma cousa de musica, e por isso existem dous grandes coros, um composto mais por amadores, e outro que forma a banda do Corpo Policial, que dizem ser uma das melhores de seu gênero (AACIMG, 1864, p. 32).

A participação das mulheres nesse cenário musical também é demonstrada nos *Almanaks*, principalmente como pianistas e/ou cantoras: “É notável a habilidade das Sras. Ouro-Pretanas para o piano e canto; algumas conhecemos habéis cantoras e pianistas. Conta-se na cidade cerca de 50 pianos mais ou menos bons [...]” (AACIMG, 1864, p. 33).

Já no ano de 1890, foi publicado o *Almanack Administrativo, Industrial, Científico e Litterario do Municipio de Ouro Preto*. Este, como o próprio título esclarece, foi dedicado exclusivamente à Capital Mineira. Justamente por isso, traz maior detalhamento das informações e fornece mais dados sobre a música e os músicos da cidade. Nele, é possível saber os nomes dos músicos da banda da Força Pública/Corpo Policial (de 1ª, 2ª e 3ª classes); dos professores da Escola Normal, do Liceu de Artes e Ofícios e da Companhia der Aprendizes Militares; de alguns músicos (homens e mulheres) e professores particulares da sede e dos distritos; além dos nomes dos diretores⁶⁷ e músicos das bandas da cidade.

Os relatos dos viajantes, também, configuraram-se como fontes para esta pesquisa. A literatura de viagem compõe um gênero específico que se constitui como importante fonte de informação para diferentes áreas do conhecimento⁶⁸. Minas Gerais recebeu um grande número de viajantes⁶⁹ estrangeiros durante todo o século XIX; a maioria deles passou por Ouro Preto e registrou suas impressões sobre o lugar.

⁶⁷ No século XIX, dava-se o nome de “diretor” ao regente/maestro e/ou responsável por um grupo musical.

⁶⁸ No Brasil, a literatura de viagem tem sido fartamente utilizada como fonte de pesquisa por vários intelectuais: Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, entre outros. Sobre sua importância como fonte de pesquisa ver, entre outros: Campos, 1970; Oberacker, 1970; De Certeau, 1991; Mindlin, 1991; Boaventura Leite, 1996; Moreira Leite, 1997; Pratt, 1999.

⁶⁹ Hélio Gravatá arrola a presença de 45 viajantes nos séculos XIX e XX, desde o inglês John Mawe, o primeiro estrangeiro a ter permissão a viajar pelo território mineiro (em 1808), até o português Miguel Torga, que esteve na

A variabilidade temática é uma característica comum na escrita desses viajantes que sofrem influência de várias ordens: país de origem do autor, interesse pessoal (atraído por aspectos relacionados à sua formação); locais visitados (o que destacava e justificava a descrição); objetivo dos financiadores das viagens (que na maioria das vezes visava à prospecção das potencialidades naturais e humanas com vistas a uma posterior utilização); público leitor (que conferiria sucesso à obra). Mas, independentemente do assunto que interessava a este ou a aquele viajante, uma característica era comum a todos eles: a anotação dos fatos e curiosidades que chamavam atenção a respeito dos costumes e práticas culturais do local em que estavam e que, muitas vezes, causavam grande estranhamento. “É preciso sim desconfiar dos julgamentos inevitavelmente comprometidos do viajante/estrangeiro, contudo, e pela mesma razão (sua situação de proximidade e distância simultâneas), revelam o que de ordinário não vemos, pois contrasta, denuncia, se encanta e se apaixona” (PEREZ, 2009, p. 4). “Os viajantes observaram, descreveram e classificaram o mundo social, refletindo, por comparação, sobre a vida cotidiana do grupo visitado” (MOREIRA LEITE, 1997, p. 15).

Temas como fauna, flora, riquezas minerais e sociedades indígenas eram muito mais relevantes, afinal, em sua grande maioria, os viajantes eram cientistas, notadamente naturalistas⁷⁰. A música não se configurava como tema principal de nenhum desses estrangeiros; no entanto, nas narrativas sobre as características e os costumes da sociedade local, ao descreverem celebrações, festas, reuniões, apresentações, o fazer musical estava presente e foi narrado, muitas vezes com riqueza de detalhes. É notório, que a música permeava todas as camadas da sociedade, produzida e consumida por todos nas ruas, nas casas, nas igrejas, nos salões.

Os estudos censitários/listas nominativas sobre Vila Rica/Ouro Preto também foram utilizados nesta pesquisa, como ferramentas para melhor compreender as alterações do “cenário” após o ciclo do ouro e ao longo do século XIX. Informações sobre o número de habitantes, número de escravos, escolaridade da população, número de alfabetizados e, principalmente, sobre as profissões, me interessaram mais de perto. Tais documentos me permitiram constatar que a música profissional nunca se extinguiu na capital de Minas Gerais naquele século; ao longo de

região em 1954. Segundo o autor, 10 seriam alemães, 2 americanos do norte, 1 americano do sul, 2 austríacos, 12 franceses, 10 ingleses, 4 italianos, 3 portugueses e 1 suíço. Produziram algo em torno de 55 relatos (Gravatá, 1970, p. 11).

⁷⁰ Léa Freitas Perez. *Festas e viajantes nas Minas oitocentistas, segunda aproximação*. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 2009, v. 52, n. 1.

todo esse período, pudemos perceber que sempre foi bastante significativo o número daqueles que exerciam o trabalho com a música como forma de subsistência.

As legislações também foram fontes fundamentais para este estudo. Trabalhar com Legislação Portuguesa (que regia as normatizações antes da chegada da família real ao Brasil e que vigorou, ainda, por bastante tempo, até a criação das leis do Império em 1824); com as Leis do Império (a coleção de leis do império regulamentavam as bandas de música do exército; tais leis determinaram as regras que foram seguidas por outras corporações militares como a Força Policial da Província de Minas Gerais e a Guarda Nacional durante muitos anos); ambas foram pesquisadas em plataformas *on line*. Consultei, também, a legislação da Província de Minas Gerais em busca de melhor compreender a música no Corpo Policial da Província; os Livros da Leis Mineiras, porém, foram consultados no Arquivo Público Mineiro.

Encontrei, também, nos arquivos da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional, ambos localizados no Rio de Janeiro, fontes que me auxiliaram durante o estudo. Na Biblioteca Nacional, uma carta em que os músicos da Irmandade de Santa Cecília escreveram ao Imperador, solicitando proteção frente aos “curiosos” amadores que estavam assumindo compromissos profissionais na cidade. Esse documento foi importante para demonstrar como a irmandade de Santa Cecília foi criada naquele período na capital Vila Rica, muito mais como um sindicato profissional do que pelo motivo devocional. Já no Arquivo Nacional, pude ter acesso ao Compromisso da Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro e, assim, compará-lo ao de sua congênere que foi criada na capital da Província de Minas Gerais, demonstrando as principais semelhanças e diferenças.

Pude me valer das fontes iconográficas para a composição desta pesquisa: mapas, fotografias de Ouro Preto, além de pinturas que retratam as danças típicas do período estudado foram também utilizadas como forma de ilustrar e aproximar o leitor do contexto da época. Foram utilizadas, ainda, algumas imagens produzidas por mim como forma de retratar espaços, partituras e instrumentos musicais utilizados na capital da Província de Minas Gerais no século XIX. Como os sons do passado já não podem mais serem ouvidos, as imagens nos auxiliam na reconstrução desse imaginário sonoro.

A Organização da Tese

Desenvolvi esta tese em quatro capítulos, buscando reconstruir o cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX e, principalmente, demonstrar como foram se constituindo e se desenvolvendo as bandas de música militares e paisanas neste contexto.

No primeiro capítulo, “O Cenário”, procurei demonstrar a configuração da vila/cidade e as muitas transformações de caráter econômico, político, social e demográfico, ocorridas ao longo do século XIX. Os primeiros anos da centúria em Vila Rica foram marcados pela retração econômica e populacional, consequência do esgotamento das jazidas de ouro da região nas últimas décadas do século anterior. Embora, a cidade tenha sofrido com esse processo, aos poucos, foi se reerguendo e adquirindo novas características. A cidade buscou, então, encontrar nova dinâmica de crescimento; o comércio e a agricultura, principalmente a plantação de café, tornaram-se a principal fonte de renda. Dentre vários pontos positivos, pode-se destacar que o século XIX foi marcado por um crescimento vegetativo positivo da população livre em relação ao século anterior⁷¹; no campo das artes e/ou atividades culturais, o impacto produzido pela falta de recursos foi, também, aos poucos, dando lugar a outros formatos de trabalho e renda.

No ano de 1823, um decreto imperial elevou à categoria de cidades todas as vilas que eram capitais de Províncias. Logo, Vila Rica recebeu o título de Imperial Cidade, conferido por Dom Pedro I, passando a se chamar oficialmente Ouro Preto. Apesar de ter sofrido com a crise, a capital da Província das Minas Gerais possuía, ainda, enorme importância política, econômica cultural e continuava desfrutando de grande prestígio. Demonstramos, por meio dos estudos censitários que, embora a queda da exploração aurífera tenha sim provocado consequências que afetaram a vida da população, a capital conseguiu, rapidamente, se recompor e encontrar novas formas de desenvolvimento.

Aponto o desenvolvimento de instituições educativas, como exemplo também, da centralidade assumida por Ouro Preto. A cidade foi, aos poucos, se transformando no polo educativo de Minas Gerais, referência inclusive para outras províncias do Império. Desde as primeiras décadas do XIX, uma série de “colégios” públicos e particulares, para meninas e meninos, em formato de internato e externato, se estabeleceram na capital. Em 1831, foi fundada a Sociedade Promotora da Instrução Pública, inaugurando com ela uma biblioteca. Em seguida, outras

⁷¹ VIEIRA, Liliane de Castro. Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência. In: Revista CPC, São Paulo, n.22, p.145-189, jul./dez. 2016, p. 145-189.

instituições educativas foram criadas: a Escola Normal de Ouro Preto, responsável por formar professores primários (1835); a Escola de Farmácia, que foi a primeira do gênero em todo o Império (1839); o Liceu Mineiro, colégio secundário (1854); a Escola de Minas, com cursos de engenharia (1875); a Companhia de Menores, colégio vinculado ao exército e que dava formação primária e profissional às crianças desamparadas (1876); o Liceu de Artes e Ofícios (1886), voltado para a educação profissional de jovens da cidade; a Escola Livre de Direito (1892).

Por fim, ainda no primeiro capítulo, procurei demonstrar a pluralidade musical que existia em Vila Rica/Ouro Preto. A música estava presente nos mais distintos espaços e em diversos formatos. Havia música de “dentro da igreja”, para as cerimônias religiosas; a música de “fora da igreja” para as procissões e festas católicas nas ruas; a música dos negros, que saíram dos terreiros e acabaram ganhando a cidade; a música do teatro com as óperas, conjuntos de música erudita e, também, populares; a música para as danças de salão; a música das serenatas; a música dos saraus e bailes domésticos; a música das retretas, tocadas pelas bandas; a música nas escolas, que se tornou conteúdo obrigatório nas aulas do ensino primário e secundário no século XIX; enfim, a música estava em todo lugar. Cabe lembrar que a música tocada “ao vivo” foi a única forma de se executar/escutar música naquele período, seja para dançar ou mesmo para se conhecerem as composições e estilos musicais em voga. Era grande o número de indivíduos que tocavam algum tipo de instrumento musical ou que cantavam, profissionalmente ou mesmo como forma de diversão.

No segundo capítulo, “As irmandades leigas e a institucionalização de uma categoria profissional: os músicos”, busco analisar nas diferentes práticas da Igreja Católica daquele período, como a música se fazia presente e como essas práticas ajudaram a constituir a formação musical da população. Nesse contexto, coube-me explorar as tradições advindas do período colonial e que perduraram por boa parte do Império (algumas delas existem ainda nos dias atuais), dentre as quais destaco: as celebrações e cerimônias oficiais da igreja, que tinham a música paga pela câmara municipal da cidade e que eram arrematadas, anualmente, por músicos profissionais⁷²; as festividades que ocorriam também do lado de fora da igreja, como procissões, por exemplo, e que contavam com a participação de boa parcela da sociedade. Eram sempre

⁷² De 1760, em diante, instaurou-se o sistema de arrematações, ou leilões públicos que eram realizados nos últimos dias do mês de dezembro, para desta forma garantirem-se os serviços de música para o ano vindouro, especificando-se as condições nos respectivos termos, com a apresentação de um rol de músicos, dos registros vocais destes e a menção dos instrumentos a serem empregados [...] CURT LANGE, Francisco. *A Música no Período Colonial de Minas Gerais*. In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. I Seminários sobre cultura mineira no período colonial. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1979, p. 38.

acompanhadas de música (bandas paisanas e militares, além dos negros nos adros das igrejas); os festejos encomendados pela família real/imperial (missas com *Te Deum*, cantado e tocado por coros e orquestras), dentre outras práticas.

Também remanescentes do período colonial, buscamos neste capítulo compreender como funcionavam as Irmandades Leigas⁷³. As irmandades cumpriam um papel semelhante ao de um sindicato e ofereciam proteção e benefícios aos músicos congregados. Asseguravam aos seus irmãos todos os benefícios da vida cristã, incluindo batismo, crisma, casamento, extrema unção e enterro, além das missas cotidianas e certo número de festas ao ano, desde que os irmãos cumprissem suas obrigações para com as mesmas⁷⁴.

Neste contexto, procurei compreender como as irmandades contribuíram para a formação de uma nova categoria profissional: “os músicos”. Abordei, mais profundamente, a Irmandade de Santa Cecília, criada por um grupo de militares, “Professores da Arte da Música” de Vila Rica, no ano de 1812, a qual possuía um caráter muito mais próximo de um sindicato funcional do que uma entidade devocional. Tal irmandade foi a primeira e única da Província de Minas Gerais, constituída por membros de uma única categoria profissional e que possuía características predominantemente voltadas para o exercício da profissão.

No terceiro capítulo, “A música nas corporações militares e a constituição das bandas de música”, o foco central está na transformação que a música dos quartéis sofreu na virada do século XVIII para o XIX. Embora os toques dos instrumentos musicais (pífanos, trombetas, cornetas, tambores, timbales) já fizessem parte da rotina militar desde a fundação dos primeiros batalhões de Vila Rica, no princípio dos setecentos, eles possuíam funções estritamente comunicativas entre o comandante e a tropa; cada tipo de toque tinha um significado de comando específico. Dessa forma, os soldados “músicos” não executavam seus instrumentos com a intenção de fazer música, mas sim de emitir as ordens de comando do capitão aos seus subordinados, utilizando-se, para isso, de tais instrumentos. No início do século XIX, entretanto, logo após a chegada da família real ao Brasil, começaram a ser fundadas bandas de música em alguns quartéis do exército nacional (no mesmo molde das bandas do exército português e da maior parte dos países da Europa). A instituição de tais bandas nas corporações não tinham como objetivo substituir os “instrumentos comunicadores”, já que estes

⁷³ As Irmandades surgiram em Minas colonial em consequência da ordem expressa do Marquês de Pombal, proibindo o estabelecimento de Ordens Religiosas no país; assim, nenhuma congregação religiosa se fixou na Capitania e os jesuítas foram expulsos. REZENDE, M. Conceição, 1989, p. 279.

⁷⁴ CASTAGNA, Paulo. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. In: Apostila do curso de História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, [s.d.], 13p.

continuariam a exercer a mesma função que anteriormente já executavam; as bandas surgiram alicerçadas por um pensamento até então inédito no meio militar, no qual a música passou a ser vista como arte, útil tanto para sensibilizar como para dar ânimo aos militares, além de um entretenimento indispensável para a corporação.

As bandas militares, rapidamente, transpuseram os muros dos quartéis e ganharam as ruas, tornando-se presença quase indispensável na programação de praticamente todos os eventos sociais e religiosos da vila/cidade. Alguns anos mais tarde, na segunda metade do século XIX, chegaram, também, aos palcos do teatro da Casa da Ópera de Ouro Preto. Em Vila Rica/Ouro Preto, estavam presentes em quase todas as festas públicas da vila/cidade, das cerimônias religiosas às comemorações de caráter político. Possuíam, ainda, a admiração e o respeito da sociedade e, não raras vezes, eram comparadas às melhores bandas da Corte.

Assim, busquei compreender as bandas de música das corporações militares em meio ao grande cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto e, por consequência, como elas contribuía para a educação musical de seus integrantes e da população como um todo; ou seja, tanto o papel dessas instituições na formação de novos músicos, como também no conhecimento musical do público ouvinte.

A formação musical de jovens, menores de idade, no seio das bandas também foi outro ponto abordado neste capítulo. Não era permitido o alistamento de menores de dezoito anos nos quadros militares; entretanto, havia uma única exceção prevista na lei, que era a participação desses menores como aprendizes na banda de música. Estes eram recrutados por meio de concurso e recebiam salários pouco abaixo do que era ofertado aos soldados efetivos; a justificativa para se permitir que os menores fizessem parte do quadro, era que eles não precisavam andar armados e, por isso, custavam menos aos cofres públicos, além do fato de que aprendiam os instrumentos com maior facilidade que os mais velhos. Também, tal manobra intentava formar quadros de reposição de músicos para a própria banda, pois sempre havia aqueles que se desligavam da corporação ou se aposentavam. Quando os menores atingiam a idade mínima, automaticamente passavam a membros efetivos da banda.

No quarto e último capítulo “A constituição das bandas de música paisanas no século XIX”, procurei compreender quando e de que maneira surgiram as primeiras bandas de música formada por civis (não-militares) em Ouro Preto. As primeiras referências às “bandas paizanas/paisanas” estão nos jornais das primeiras décadas do século XIX, que noticiavam apresentações das mesmas ao lado das bandas militares; no entanto, nessas notícias, não havia

detalhamento de informações que permitissem identificar tais corporações paisanas, como o nome da sociedade musical ou a identidade de seus membros. Assim, a primeira banda da cidade que as fontes permitiram uma maior e melhor investigação foi a Sociedade Muzical (sic) Harmonia, em 1838. Alguns anos mais tarde, na segunda metade do século, várias outras corporações foram fundadas na cidade: a Banda Euterpe Cachoeirense, em 1856; a Banda União Social em 1864; a Sociedade Muzical (sic) Jardim da Mocidade, em 1882; a Banda Recreio Musical Ouropretano (1898).

Há indícios de que a quantidade de bandas paisanas em Ouro Preto foi ainda maior e de que vários outros grupos teriam existido na cidade. O advento de tais agremiações foi influenciado diretamente por dois movimentos distintos, que não têm nenhuma relação entre si, mas que de certa maneira, impulsionaram a multiplicação desse tipo de conjunto musical. O primeiro está relacionado ao surgimento das bandas militares, que instantaneamente ganharam projeção e respeito do público e acabaram se tornando um modelo a ser copiado. Além disso, foi possível constatar que em praticamente todas as bandas paisanas de Ouro Preto havia a presença de militares, seja como regente, no corpo de músicos ou mesmo na diretoria das corporações. O segundo fator de influência, diz respeito ao fim do financiamento público para a música das cerimônias religiosas na cidade, que eram pagas pelo governo da Província. Tal fato fez com que as Companhias de Música (grandes orquestras tradicionais no século XVIII) fossem perdendo espaço, progressivamente foram substituídas por grupos de menor tamanho, formados por cordas e sopros (instrumentos típicos das bandas). A forte ligação das bandas paisanas com o meio militar e, também, com a igreja, fez com que essas corporações se apropriassem de diversos hábitos e costumes adotados tanto nos batalhões como nas irmandades religiosas.

As corporações musicais paisanas estiveram presentes nos desfiles cívicos; nas procissões e festas da igreja; nos bailes carnavalescos; nas retretas em praça pública; no circo; na chegada de visitas ilustres; inaugurações de escolas, bibliotecas e prédios públicos e até nos enterros. Além disso, para atender à demanda da música religiosa, a grande maioria das corporações mantinha também um coro e um pequeno grupo de cordas que, somados aos sopros se transformavam numa mini orquestra. O repertório tocado pelas “paisanas” era, sem dúvidas, vasto e eclético, composto pelos mais distintos gêneros musicais; eram elas as principais responsáveis por propagar a música entre o público ouvinte. Eram, também, as mais notáveis escolas de música da cidade, formavam instrumentistas de sopro e percussão.

CAPÍTULO 1 - O Cenário

Que a sede de ouro é sem cura, e, por elas subjugados, os homens matam-se e morrem, mas não fartos. (Ai, Ouro Preto, e assim foste revelado!)⁷⁵

Neste primeiro capítulo, procurei apresentar um breve histórico de Vila Rica/Ouro Preto, desde a sua fundação até o final do século XIX, evidenciando os principais fatos ocorridos nos âmbitos social, político, religioso, econômico, cultural e educacional. Neste contexto, busquei, ainda, compreender a música, nas mais distintas manifestações em que estava presente e suas transformações ao longo desse período. Para conhecer a Vila Rica/Ouro Preto do oitocentos, foi fundamental visitar o século anterior, ainda que de forma panorâmica, observando os fatores diretamente relacionados às mudanças culturais e musicais.

Vila Rica tem a sua história intimamente ligada à mineração desde sua origem, no início do século XVIII, principal promotor do crescimento econômico e populacional da região. Resultou das grandes penetrações dos paulistas e do agrupamento de diversos arraiais surgidos quando, a partir das notícias, que em São Paulo e no Império Português sobre a presença de ouro nas Minas Gerais, movimentaram um enorme contingente de pessoas para as regiões desabitadas e de difícil acesso⁷⁶.

Nos primeiros anos, o afluxo de garimpeiros não foi acompanhado por um desenvolvimento dos recursos necessários à implantação do novo núcleo urbano, o que gerou um período de extrema carência de alimentos, trouxe miséria, fome e desordem. “O custo dos artigos mais necessários à vida passou a valer cifras altíssimas. Circulava o ouro em pó como moeda; havia poucas mercadorias a venda. Para agravar a já terrível falta da comida, uma violenta epidemia de bexiga devastou os arraiais⁷⁷” (LIMA JÚNIOR, 1957, p. 67).

As primeiras ocupações da região tomaram vulto nas áreas que ocupavam as íngremes encostas que circundavam o lugar, que logo ficaram repletas de minas de ouro. Dois arraiais, entretanto, se distinguiram fora das montanhas: o Arraial de Ouro Preto e o Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias; estes dois povoados determinariam o que, posteriormente,

⁷⁵MEIRELES, Cecília. Trecho do *Romance I ou Da revelação do ouro*. In: *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.

⁷⁶SALLES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

⁷⁷LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Vila Rica do Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1957.

delimitaria a “área urbana” da Vila. Separados pelo Morro de Santa Quitéria (local onde foi instituída a Praça da Independência/Praça Tiradentes), Antônio Dias foi ocupada pelos paulistas, enquanto Ouro Preto, pelos portugueses (FIGURA 1).

Figura 1- Mappa de Villa Rica



Fonte: Original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro c.a. 1775-1800

Legenda: Morro de Santa Quitéria, em azul; Ouro Preto, em amarelo; Antônio Dias, em vermelho.

Os bandeirantes paulistas, que foram os primeiros a chegar ao local, entendiam que o direito de explorar as minas deveria ser unicamente deles, uma vez que foram os pioneiros na descoberta do ouro na região. Por outro lado, a Coroa Portuguesa enxergava nas jazidas a solução para sanar a grave crise econômica que o país europeu sofria naquele período, podendo, dessa maneira, melhorar as suas finanças. Estes diferentes pontos de vista transformaram Vila Rica em palco de grandes conflitos que ficaram conhecidos como a “Guerra dos Emboabas”. A disputa durou cerca de dois anos (1707-1709), apesar de o embate mais importante e sangrento ter acontecido no arraial de Ouro Preto em novembro de 1708. Os emboabas (nome dado aos estrangeiros portugueses que estavam tentando conquistar as jazidas de ouro no local) invadiram as minas, enquanto os paulistas se refugiaram na região do Rio das Mortes⁷⁸. Após inúmeras batalhas, que deixaram um grande quantitativo de mortos, os portugueses sagraram-se vitoriosos e obrigaram os rivais bandeirantes a buscarem ouro em outras regiões do Brasil, como em Goiás e Mato Grosso.

⁷⁸Atual região de São João del Rei.

Após o fim do conflito, a Coroa tomou uma série de medidas como forma de proteger seu território, dentre as quais a de criar a Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, passando a gerenciar a exploração aurífera na região das Minas. Além disso, taxou com um alto imposto todo o ouro ali encontrado e extraído, no valor de 20%; ou seja, um quinto do que era explorado já saía registrado em “certificados de recolhimento” pelas casas de fundição⁷⁹. Assim, o ouro só poderia ser comercializado em barras marcadas com o selo real, visando a acabar com o contrabando paralelo do ouro em pó e, conseqüentemente, diminuindo o lucro maior dos donos das minas. Para garantir que se cumprissem todas as novas medidas, bem como para manter a ordem nessas terras, enviou, também, um aparato militar para as Minas, com três Companhias de Dragões⁸⁰; uma delas para a região de Vila Rica, mais precisamente no arraial de Cachoeira do Campo.

A busca dos homens pela riqueza acelerou o crescimento do povoado de forma que, no ano de 1711, os primitivos arraiais de catadores foram erigidos em vila – a Vila Rica de Albuquerque – em referência ao nome do mestre de campo General Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, capitão-general e governador da nova capitania de São Paulo e Minas do Ouro. “Logo depois, em 1712, esse nome foi modificado para Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, por haver D. João V desaprovado a denominação dada à sua revelia⁸¹” (VASCONCELLOS, 1994, p. 76). Com a ereção de Vila Rica os, até então, arraiais de Ouro Preto e de Antônio Dias transformaram-se em freguesias⁸². Nelas, encontravam-se as duas ermidas principais: a de Antônio Dias, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição e a do Ouro Preto, sob a égide de Nossa Senhora do Pilar⁸³. Estas duas freguesias compreendiam, ainda, diversos “bairros” ou “subúrbios” (Alto da Cruz, Taquaral, Padre Faria, Morro de Santana, Cabeças) e também pequenos arraiais (São Sebastião, Boa Vista, Rodeio), alguns deles com capelas filiais.

⁷⁹A Coroa Portuguesa decidiu instalar quatro casas de fundição, onde o todo ouro deveria ser fundido e transformado em barras, com o selo do Reino (nessa mesma ocasião era recolhido o imposto; de cada cinco barras, uma ficava para a Coroa).

⁸⁰As Companhias de Dragões foram unidades de cavalaria do Exército Português no Brasil. Foram enviadas para as Minas nos primeiros anos da segunda década do século XVIII.

⁸¹VASCONCELLOS, Diogo Pereira Ribeiro de. *Breve descrição geográfica, física, política da Capitania de Minas Gerais (1804)*. Coleção Mineiriana. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.

⁸²O termo freguesia é de origem latina, derivando-se de *filiiecclesiae*, significando, portanto, “filhos da igreja” (AZZI, 2004, p. 78). Para Trindade (1945, p.5), freguesia é sinônimo de paróquia. Vila Rica era a única sede de concelho (sic) de Minas do Ouro/Minas Gerais que possuía duas freguesias. Estas se originaram de dois arraiais mineradores distintos, cada qual com sua igreja matriz.

⁸³A partir de então, a freguesia de Ouro Preto passa a ser denominada, também, por Pilar.

Em 1720, outro conflito provocaria novas e importantes mudanças em toda a região. O descontentamento dos donos das minas pelo pagamento dos elevados impostos estabelecidos pela Coroa provocou uma grande revolta, comandada pelo português Felipe dos Santos, que junto a outros mineiros reclamavam o fechamento das casas de fundição e a diminuição da fiscalização metropolitana⁸⁴. O movimento durou quase um mês, e os revoltosos armados chegaram a ocupar Vila Rica. Diante da situação tensa, o governador da região, capitão-general da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, o Conde de Assumar, ordenou prender e incendiar a casa dos manifestantes, além de executar Filipe dos Santos, por enforcamento, por ter sido considerado o líder do movimento.

As medidas tomadas pelo Conde de Assumar, após o enforcamento de Felipe dos Santos, visavam a docilizar, mudar o comportamento por meio da humilhação. O que se desejava era um Povo infantilizado, distante da rebeldia, concorde com o intento do colonizador. O fantasma do contrabando e dos descaminhos do ouro e o mau comportamento dos povos, que aterrorizavam a Coroa todo o tempo, fizeram que esta instituisse prêmios à delação. Pode-se afirmar, uma educação para a traição e delação[...] As punições aplicadas, por exemplo, aos rebeldes de Pitangui e, mais contundentemente, a Felipe dos Santos, que foi condenado à morte e teve seu corpo esquartejado e puxado pelas ruas de Vila Rica por quatro cavalos, tinham a clara intenção, por diversas vezes explicitada, de impedir que a rebelião se alastrasse⁸⁵ (LOPES, 2000, p. 66).

Como consequência principal desse movimento, a Coroa procurou limitar as vias de acesso às Minas e o escoamento da produção, visando a inibir o contrabando e a evasão fiscal. Para facilitar essa tarefa, resolveu separar as capitanias de São Paulo e Minas do Ouro e, nessa cisão, criou-se a capitania de Minas Gerais⁸⁶ e, Vila Rica, eleita para ser a sua capital.

Também como forma de reforçar o controle governamental da Capitania, em 1724, as duas freguesias da nova capital tiveram seus templos religiosos elevados à categoria de igrejas paroquiais coladas⁸⁷. Tal medida visava “a regular o clero e dirimir os problemas causados pelo abuso de poder por parte de muitos sacerdotes, bem como aumentar o controle sobre os

⁸⁴Cf. FONSECA, Alexandre Torres. *A revolta de Felipe dos Santos*. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de (coord). *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Companhia do Tempo; Autêntica, 2007, vol1, p.549-566.

⁸⁵LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Relações coloniais como relações educativas*. In: Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 15. set./out./nov./dez. 2000.

⁸⁶Cf. MORAES FILHO, P. & CARDOSO, J. P. *Limites entre São Paulo e Minas Gerais. Memória*. Rio de Janeiro: IHSS, 1920; COSTA, Antônio Gilberto. *A cartografia do território de Minas Gerais e seus limites oitocentistas: anexações e desmembramentos*. In: IV Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica. Porto, 2011.

⁸⁷No período colonial, as paróquias eram criadas por uma decisão relacionada ao padroado da Coroa, com a adoção de um pagamento feito pelo governo português por meio da folha eclesiástica para a manutenção do vigário e, se possível, de um padre coadjutor (sacerdote auxiliar), sendo chamada paróquia colada.

eclesiásticos e a população⁸⁸” (DIAS, 2010, p. 168-169), configurando, assim, uma demarcação simbólica de território. Vila Rica passou a partir, dessa época, a desenvolver-se, vigorosamente, em torno das matrizes do Pilar de Ouro Preto e da Conceição de Antônio Dias; a nova urbe e suas construções começaram a ser projetadas nas adjacências dos templos mores das duas freguesias. Além disso, a criação das inúmeras irmandades leigas nessas duas matrizes “desempenharam um importante papel quanto à organização do espaço e à coesão entre os segmentos sociais locais⁸⁹” (OLIVEIRA, 2013, p. 24).

Embora tenham experimentado um rápido crescimento na primeira metade do século XVIII, as construções de Vila Rica nesse período eram ainda muito pobres e, em sua maioria, feitas de pau-a-pique; nem mesmo as matrizes das duas freguesias estavam completamente terminadas nesse período. A maior parte das igrejas, pontes, chafarizes⁹⁰, construções públicas e o casario que, anos mais tarde, consagrariam o estilo arquitetônico do lugar, com construções de alvenaria, só foram erguidas na segunda metade dos setecentos. O Palácio dos Governadores foi construído entre os anos de 1747 e 1760; a ponte dos Contos data de 1744, a do Rosário de 1753, a de Antônio Dias de 1755 e a do Pilar de 1757; o chafariz do largo dos Contos data de 1760; a Casa da Ópera de 1770; a Igreja do Carmo foi erguida entre 1766 e 1772; a Igreja do Rosário em 1783, mesmo ano da construção da Câmara Municipal e da Cadeia; a Casa dos Contos de 1784; a Igreja de São Francisco de Assis só lavrou o termo da entrega das obras em 1794. Em relação aos templos mores, o do Pilar só teve suas paredes de taipa substituídas por alvenaria de pedras em 1781, uma vez que ele foi concluído apenas na primeira metade do século XIX, e o de Antônio Dias teve unicamente a talha de sua capela-mor concluída em 1782, o término da obra, porém, só ocorreu na segunda metade dos oitocentos. Em suma, à medida que Vila Rica foi se desenvolvendo e o fluxo populacional foi se elevando, a demanda por novos espaços também aumentou proporcionalmente, na busca de absorver a nova dinâmica social, cultural, política e religiosa.

⁸⁸DIAS, Renato da Silva. *Entre a Cruz e a espada – religião, política e controle social nas Minas do Ouro (1693-1745)* In: VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, v. 26. n. 43: p. 155- 175, jan./jun. 2010.

⁸⁹OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *Devoção e Poder: a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Ouro Preto (1732-1800)*. 2013. 161 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP, Ouro Preto, 2013.

⁹⁰O abastecimento de água se fazia por meio dos chafarizes públicos, mandados construir pelos governadores em locais de maior aglomeração urbana. Estas construções canalizavam a água de grandes mananciais, distribuída à população por bicas ou carrancas que jorravam dia e noite. Recolhida em um tanque de pedra, a água servia também aos animais. Os chafarizes de Vila Rica/Ouro Preto são verdadeiras obras de arte talhadas em pedra-sabão; adornavam a paisagem urbana.

O período áureo da exploração aurífera em Vila Rica, como em toda Minas Gerais, esteve compreendido nos três primeiros quartéis do século XVIII. No final da centúria, porém, devido à extração ter acontecido de maneira desordenada e desenfreada, aos poucos, o ouro começou a diminuir nas minas. Apesar disso, Portugal não abria mão de cobrar as altas taxas e impostos; além do quinto do ouro, resolveu criar também uma nova taxa: a derrama, que consistia, por parte de cada região de exploração, no pagamento de 100 arrobas de ouro (1500 quilos) ao ano para a metrópole. Quando determinada localidade não conseguia cumprir tais exigências “o governo lançava a derrama, que era uma contribuição coletiva, a ser dividida proporcionalmente por todos os moradores da Capitania, mineradores ou não, para cobrir os prejuízos ao rei⁹¹”. Além disso, soldados da Coroa entravam nas casas das famílias no intuito de confiscar seus pertences até completar o valor devido. Como as minas começavam a se esgotar, os seus donos já não conseguiam honrar com tais tributos e eles começaram a temer pela falência.

Tal postura do governo português acabou por provocar, novamente, a insatisfação do povo e, principalmente, dos fazendeiros e donos de minas, que queriam pagar menos impostos e possuir maior participação na vida política do país. Diante disso, um grupo composto por intelectuais, fazendeiros, donos de minas e militares, influenciado pelos ideais de liberdade advindos do iluminismo europeu⁹², começou a se reunir a fim de buscar uma solução definitiva para o problema; com uma ideia separatista, eles idealizavam a libertação de Minas Gerais dos domínios de Portugal, estabelecendo um país independente. Não havia, porém, a intenção de libertar toda a colônia brasileira, pois naquele momento uma identidade nacional ainda não tinha se formado. O grupo foi liderado pelo alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, do qual também fizeram parte os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa, além do padre Rolim, do dono da mina Inácio de Alvarenga e de outros representantes da elite local.

Este movimento de forte resistência ficou conhecido como Inconfidência Mineira ou Conjuração Mineira, e os revoltosos acreditavam que sairiam vitoriosos, uma vez que contavam com o apoio da população que andava descontente com o governo. No entanto, acabou fracassado porque um dos inconfidentes, Joaquim Silvério dos Reis, delatou o movimento para as autoridades portuguesas em troca do perdão de suas dívidas com a Coroa. Todos os

⁹¹MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira (Brasil-Portugal – 1750-1808)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 317p.

⁹²A Inconfidência Mineira, maior movimento pela libertação do domínio português, ocorreu em 1789, mesmo ano da Revolução Francesa.

inconfidentes acabaram presos, acusados pelo crime de infidelidade ao rei; alguns foram exilados para a África e o Tiradentes, que assumiu a liderança do movimento, foi condenado à morte com execução em praça pública em 1792.

O último quartel dos setecentos foi, portanto, marcado pela brusca queda da exploração aurífera em Vila Rica, devido ao esgotamento da maior parte das datas⁹³ da região; paralelo a isso, notava-se um total descompasso entre os interesses locais e os interesses régios, o que tornava cada vez mais distantes as relações entre a metrópole e os colonos da capital de Minas Gerais. Como consequência, muitos daqueles que migraram para essa região em busca de riqueza, foram obrigados a procurar outros meios de subsistência, ou mesmo, de deixarem aquelas terras, migrando para outras regiões de Minas, ou mesmo para outras Capitanias.

A decadência do ouro e a política imperialista, no entanto, não refletiam o movimento social e cultural existente em Vila Rica. A capital reunia uma população não só de mineradores, como também de comerciantes, artesãos, artistas, intelectuais, funcionários públicos, entre outros, o que conferia a ela um aspecto mais urbano em relação ao agrário que predominava no restante do Brasil. A religião também provocava certa dinamicidade à Vila; as irmandades religiosas, as organizações leigas eram representadas por todas as segmentações sociais: ricos ou pobres; brancos, negros ou pardos; livres ou escravos; enfim, sem exceção, toda a população participava de alguma forma, da vida social local por meio da religião.

Embora a mineração estivesse em crise, outros setores da sociedade se encontravam em plena efervescência; é o caso das artes, por exemplo. Nas últimas décadas do século XVIII foram contabilizados em Vila Rica mais de 250 músicos profissionais⁹⁴, entre os quais podemos destacar Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Ignácio Parreira Neves, Francisco Gomes da Rocha. Nas artes visuais despontavam, principalmente, as obras de Francisco Antônio Lisboa, o Aleijadinho; as de Manoel da Costa Ataíde, o mestre Ataíde; as irmandades eram as maiores consumidoras da música profissional, assim como das artes visuais, no século XVIII, em Minas e em Vila Rica. Na literatura, Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa eram alguns dos grandes escritores e poetas que viviam em Vila Rica, naquele período. As artes cênicas também tinham lugar de destaque naquela época; em 1770

⁹³Pequena extensão de terra cedida pelo rei de Portugal aos mineiros para a extração do ouro.

⁹⁴Ver: CURT LANGE, Francisco. *La música em Minas Gerais*. In: Boletim Latino Americano de Música VI. Montevideo, 1946; LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música – Vila Rica, século XVIII*. Campinas, 2007.

foi inaugurada a Casa da Ópera de Vila Rica, com apresentações semanais contendo programações com o que havia de mais recente no repertório operístico e dramático da época.

Portanto, a partir da acentuada queda da exploração mineral, sustentáculo da economia por quase todo o século XVIII, outros setores como o comércio e a prestação de serviços, por exemplo, passaram a despontar como principais fontes de renda em Vila Rica, moldando uma “nova face” e inaugurando uma “nova fase” local.

1.1 Vila Rica/Ouro Preto no século XIX

Segundo uma “versão historiográfica tradicional”, a Capitania de Minas Gerais e, principalmente, a sua capital, Vila Rica/Ouro Preto, nas primeiras décadas do século XIX, caracterizavam-se pelo abandono, decadência e atraso. Tal “decadência” teria sido proporcionada, sobretudo, pela retração econômica e por uma suposta diminuição populacional ocorrida a partir do quase esgotamento das jazidas de ouro da região, que foi iniciada no último quartel do século anterior. Todavia, vários estudos revisionistas⁹⁵, realizados a partir da década de 1980, demonstraram que o declínio da produção aurífera não causou um colapso econômico em Minas e, tampouco, em Vila Rica⁹⁶. A economia passou, a partir daquele momento, a ser

⁹⁵Eis algumas referências: LUNA, Francisco Vidal & COSTA, Iraci del Nero da. *Minas Colonial: economia e sociedade*. São Paulo: FIPE/Pioneira, 1982; MARTINS, Roberto Borges. *Minas Gerais no Século XIX: tráfico e apego à escravidão*. Estudos Econômicos, 13 (1), p. 181-209, 1983; LIBBY, Douglas C. *Transformação e Trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1988; ALMEIDA, Carla Maria C. *Minas Gerais de 1750 a 1850: bases da economia e tentativa de periodização*. Revista do LPH, n. 5, p. 88-111, 1995; ALMEIDA, Carla Maria C. *De Vila Rica ao Rio das Mortes: mudança do eixo econômico em Minas colonial*. Locus, v. 11, p. 137-160, 2006; BOSCHI, Caio C. *Nem tudo o que reluz vem do ouro...* in SZMRECSANYI, Tamás (Org.). *História econômica do período colonial*. São Paulo: HUCITEC, 1996, pp. 57-65; ANDRADE, Francisco Eduardo de. *Espaço econômico agrário e exteriorização colonial: Mariana das Gerais nos séculos XVIII e XIX. Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: EDUFOP, 1998, p. 113-125; BEGARD, Laird W. *Slavery and the demographic history of Minas Gerais, Brazil, 1720-1888*. New York: Cambridge University Press, 1999; CARRARA, Angelo Alves. *A capitania de Minas Gerais (1674- 1835): modelo de interpretação de uma sociedade agrária*. História econômica & história de empresas, T. III, v. 2, 2000, p. 47-63 e PAIVA, Clotilde Andrade e GODOY, Marcelo Magalhães. *Território de Contrastos: economia e sociedade das Minas Gerais do século XIX*. RODARTE, Mário Marcos Sampaio. *O caso das Minas que não se esgotaram: a pertinácia do antigo núcleo central minerador na expansão da malha urbana da Minas Gerais oitocentista*. 1999. 179 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Org.) *Escritos sobre história e educação*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 479- 515.

⁹⁶Conferir também: FONSECA, Cláudia Damasceno & VENANCIO, Renato Pinto. *Vila Rica e a noção de “grande cidade” na transição do Antigo Regime para a época contemporânea*. Locus, v. 20, n. 1. Juiz de Fora, 2014; MARTINS, Roberto Borges. *Vila Rica, vila pobre: dilemas de uma historiografia de aluvião*; VIEIRA, Liliane de Castro. *Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência*. Revista CPC, n. 22. São Paulo, 2016.

pautada nas atividades agropecuárias, artesanais e, principalmente, no comércio; cabe ressaltar, ainda, que mesmo combatido, o setor mineral não se extinguiu por completo no século XIX⁹⁷.

Ponto em comum nos trabalhos que sinalizavam para a derrocada da Capitania era a afirmação de que o fim do “Ciclo do Ouro” havia gerado uma grave crise econômica, praticamente “arruinando” com as localidades que tinham sua economia baseada, mormente, na extração do mineral, como era o caso de Vila Rica. O fato de ali ter sido o lugar onde mais se extraiu ouro durante o período áureo da mineração no Brasil, no século XVIII, além de ser a capital e o centro administrativo de Minas Gerais, favoreceu também ao pensamento de que naquele lugar o impacto da diminuição da exploração do precioso metal teria sido maior do que para as demais localidades.

Possivelmente, o parâmetro utilizado pelos citados autores para defender a ideia de decadência tenha sido o de decréscimo populacional ocorrido nos últimos anos da centúria anterior. Nos estudos que mencionam dados demográficos e econômicos de Minas Gerais, o exemplo de Vila Rica é constantemente evocado, principalmente por meio dos relatos de viajantes estrangeiros e cronistas que ali estiveram no início do século XIX; tais testemunhos demonstravam grande desapontamento por parte dos forasteiros, sugerindo uma imagem de lugar abandonado e decadente, distante do “Eldorado” que imaginavam encontrar e muito mais próximo de uma “Vila Pobre⁹⁸”. O viajante francês Auguste Saint-Hilaire, por exemplo, descreveu a Vila da seguinte forma:

[...] contam-se em Villa Rica cerca de duas mil casas. Essa villa floresceu enquanto os terrenos que a rodeiam forneciam ouro em abundância; à medida, porém, que o metal se foi tornando raro ou de extração mais difícil, os habitantes foram pouco a pouco tentar fortuna em outros lugares, e, em algumas ruas, as casas estão quase abandonadas. A população de Villa Rica que chegou a ser de 20 mil almas, está actualmente reduzida a oito mil, e essa Villa estaria mais deserta ainda não fosse a capital da província, a sede administração, e a residência de um regimento (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 130-131, grafia original).

⁹⁷A Coroa Portuguesa acreditava que ainda havia muito ouro a ser explorado em Minas Gerais. Tanto que, em 1811, contratou e enviou para essas terras o mineralogista alemão Wilhelm Ludwig Von Eschwege, mais conhecido como Barão de Eschwege, para que ele fizesse um estudo detalhado sobre as minas e as formas de mineração utilizadas pelos brasileiros. Em seu relatório, o estudioso alemão destacou que “um dos grandes obstáculos ao impulso da indústria mineradora era uma característica dos brasileiros, por sua vez, herdada dos portugueses: a aversão à ciência e a incapacidade de especialização”. Descreveu que, em verdade, as jazidas não tinham se esgotado, mas a imperícia dos mineradores locais e a não utilização das ferramentas corretas para a extração não os permitiam melhores resultados. In: ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von. *Pluto brasiliensis*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, vol.1 e 2.

⁹⁸ “Eldorado” e “Vila Pobre” foram expressões utilizadas pelo viajante inglês John Mawe, no seu relato em *Viagens ao interior do Brasil (1807-1811)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978, p. 123.

A cifra de “20 mil almas” aludida por Saint-Hilaire, provavelmente deve referir-se ao documento “Mapas da população – Ouro Preto 1796-1797⁹⁹”. Essa fonte, no entanto, é bastante imprecisa, pois ao analisá-la não fica claro se os dados são relativos a todo o território da Vila ou apenas às duas freguesias urbanas (Pilar e Antônio Dias).

Outros viajantes, que também estiveram na capital Vila Rica/Ouro Preto, nas primeiras décadas dos oitocentos, descreveram a respeito do número de habitantes e de moradias, assim como da condição das construções: “8.600 habitantes e 1.600 edifícios” (POHL, 1951, p. 414-415); “1.500 casas habitáveis e 7.000 habitantes” (WALSH, 1985, p. 100). “O número de casas é calculado em 2.000; grande parte das casas está em semi-ruínas e a população não chega a 8.000 almas”. (BURMEISTER, 1952, p. 201). É preciso, entretanto, relativizar as impressões dos visitantes estrangeiros, sobre a ideia de pobreza e abandono conferidos ao local; não há elementos que permitam inferir, qual teria sido a real perda populacional na virada dos séculos, uma vez que os dados estatísticos do século XVIII são muito pouco precisos e limitados em termos de informações¹⁰⁰. Os primeiros estudos censitários mais sistemáticos, abarcando toda a Capitania/Província, foram realizados apenas a partir das primeiras décadas do século XIX, como os levantamentos de população/listas nominativas (1804, 1831 e 1838), os estudos censitários nacionais (1872 e 1890) e os relatórios de Presidentes da Província. Além disso, como bem esclarecem Cláudia Damasceno Fonseca e Renato Pinto Venâncio (2014):

Não se deve observar apenas ao aspecto demográfico para se avaliar o grau de “urbanização”, “prosperidade” ou “decadência” das vilas e cidades do passado; outros critérios parecem ser bem mais significativos, como a presença de atividades administrativas, de magistrados, de autoridades religiosas, assim como a abundância e a diversidade de mercadorias comercializadas, o número e a imponência das casas, a riqueza das igrejas, a polidez e a cultura dos habitantes locais. Essas características conferiam destaque e prestígio aos centros urbanos, bem mais do que o número de habitantes (FONSECA & VENÂNCIO, 2014, p. 180-181)¹⁰¹.

Vila Rica, como capital da Capitania de Minas Gerais, figurava-se como espaço econômico, comercial, administrativo e político estratégico para o império português, o que conferia a ela significativa importância. Sediava o poder executivo, o poder judiciário, a administração

⁹⁹Documento conservado na Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa (cód. 54-V-12, n. 5). Essa cifra também é reproduzida nos *Mapas de população, Ouro Preto, 1796-1797* - Arquivo Público Mineiro, planilhas 2037.

¹⁰⁰Laird W. Bergad afirma que a população de toda a Comarca de Ouro Preto permaneceu estável entre os anos de 1776 e 1821, apresentando respectivamente 78.618 e 78.863 habitantes. In: BERGAD, Laird W. *Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais 1720-1888*. Bauru: EDUSC, 2004.

¹⁰¹FONSECA, Cláudia Damasceno & VENANCIO, Renato Pinto. *Vila Rica e a noção de “grande cidade” na transição do Antigo Regime para a época contemporânea*. Locus, v. 20, n. 1. Juiz de Fora, 2014, p. 180-181.

fazendária e o comando militar da capitania, “mas não era, com certeza, apenas uma cidade burocrática, ou castrense; era, pelo contrário, uma urbe complexa, multifuncional, viva e muito diversificada. Além da função administrativa ela tinha uma economia multi-setorial e oferecia serviços de saúde, educação, cultura, religião e outros¹⁰²” (MARTINS, s.d., p. 5-6).

A população retratada no censo de 1804¹⁰³ apontava um total de 8965 habitantes; 6097 livres e 2868 escravos, distribuídos em 1671 fogos/domicílios. O contingente escravo, principal forma de acumulação de riqueza no período¹⁰⁴, era bastante considerável, chegando a 32% da população total. Nos dois distritos urbanos (Ouro Preto e Antônio Dias) mais da metade dos domicílios possuía pelo menos um cativo (50,5% e 53,8 respectivamente); cerca de 80% dos 711 proprietários tinham até cinco escravos e 9% possuíam mais de dez. A alta proporção de escravos na população (32% do total) revela outro ponto em desalinho com as informações trazidas pela literatura que pregava a ruína do lugar; na contramão das afirmações de que os proprietários de Vila Rica teriam liquidado seus plantéis – vendendo os escravos principalmente para o trabalho nas lavouras cafeeiras da Zona da Mata e do sul da Capitania¹⁰⁵ –, os números demonstram que a mão de obra escrava ainda movimentava a economia local, provavelmente em outras frentes de trabalho¹⁰⁶.

No que tange às ocupações descritas no recenseamento de 1804, o setor primário: roceiros, lavradores, lenheiros, etc., absorvia 7,04% dos indivíduos; o secundário: alfaiates, costureiras, fiandeiras, carpinteiros, capineiros, faiscaidores, mineiros¹⁰⁷, ferreiros, latoeiros, sapateiros,

¹⁰²MARTINS, Roberto Borges. *Vila Rica, vila pobre: dilemas de uma historiografia de aluvião*.

¹⁰³Em 1804, foi realizado um censo populacional em Minas Gerais, revelado, em parte, por Herculano Gomes Mathias (MATHIAS, 1969). Em Vila Rica, a área apurada correspondeu às freguesias de Antônio Dias e Ouro Preto (Pilar), abarcando também os distritos do Alto da Cruz, Padre Faria, Cabeças e Morro.

¹⁰⁴Num estudo sobre a vila de São José del Rei (atual cidade de Tiradentes), em 1795, o professor Douglas Cole Libby e a professora Clotilde Paiva nos esclarecem que o percentual da população escrava numa determinada região é sintoma de seu dinamismo econômico. LIBBY, Douglas Cole & PAIVA, Clotilde Andrade. *Alforrias e forros em uma freguesia mineira: São José d'El Rey em 1795*. Revista Brasileira de Estudos de População. v. 17. n. 1/2. jan./dez. 2000. p. 23.

¹⁰⁵“Não houve nenhuma redistribuição significativa da população escrava entre as regiões neste período. As regiões da Mata e do sul receberam maior contingente cativo, mas esse aumento não foi decorrente da perda de outras áreas, mas sim, vindos de outras províncias”. MARTINS, Roberto Borges. *Minas e o tráfico de escravos no século XIX, outra vez*. In: SZMRECSÁNYI, Tamás; LAPA, José Roberto do Amaral (Org.). *História econômica da Independência e do Império*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 124.

¹⁰⁶O historiador Douglas Cole Libby observa que já no início do século XIX, na futura Ouro Preto, praticamente “todos os homens brancos arrolados como artesãos eram também proprietários de escravos e alguns de seus cativos praticavam o mesmo ofício que seus senhores”. LIBBY, Douglas Cole. *Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial*. In: LIBBY, Douglas Cole; FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume. 2006. p. 67.

¹⁰⁷Apesar da baixa no setor, ainda foram arrolados 228 “mineiros e faiscaidores” dentre os profissionais descritos no Recenseamento de 1804.

pedreiros, seleiros, músicos, etc., aparecia com 53,61% das pessoas; e as atividades do setor terciário: profissionais liberais, igreja, administração civil, comércio, transporte etc., correspondiam a 39,35% das ocupações¹⁰⁸ (COSTA, 1979, p. 105).

Ainda em relação às profissões descritas no recenseamento de Vila Rica em 1804, numa análise pormenorizada, nota-se que o efetivo de determinadas ocupações é bastante elevado se comparados ao total da população geral, como é caso, por exemplo, dos 94 alfaiates, das 94 costureiras, dos 134 sapateiros; dos 45 latoeiros; entre outros. Ocorre que, nestes casos, possivelmente a produção não era para atender unicamente à demanda local; lá estavam situadas as fábricas. Novamente, o comércio era responsável por escoar a produção, tanto nas lojas locais, como também abastecendo outras regiões de Minas Gerais, a Corte e até mesmo outras Capitanias. Dentre as demais ocupações arroladas, também chama atenção o grande quantitativo de profissionais ligados à construção civil (pedreiros, carpinteiros, pintores, serralheiros, etc.). Cabe ressaltar que, naquele período, a “cidade”, ainda em processo de constituição, demandava um grande contingente desse tipo de mão de obra.

Chama a atenção, também, o grande número de comerciantes apontados no levantamento, que somavam mais de 200, distribuídos principalmente em vendas de fazendas secas (negociantes de fazenda seca lidavam com tecidos importados e outros produtos não comestíveis, como, chapéus, artigos de louça e vidro, ferro, aço, cobre, chumbo e estanho em chapas, barras e em obras, remédios de botica, armas de fogo, etc., em geral em lojas de porte considerável); comerciantes de “molhados do Reino e da terra” (vendiam alimentos e bebidas, muitas vezes, importados e de luxo, como peixe salgado, queijos, presuntos e paios, passas e figos, azeitonas, azeite doce, vinagre, vinhos, aguardente do Reino, cervejas e licores); várias lojas eram especializadas em um único artigo (tabaco, couros, toucinho, açúcar, bestas, madeiras e outros), o que denota a existência de um mercado amplo; 110 vendas e botequins, que trabalhavam com “efeitos da terra” que tinham como clientela a classe mais pobre; além de sete tropeiros “com tropa no caminho do Rio”, o que reforça que o comércio com a Corte, estabelecido desde o século anterior, continuava a todo vapor¹⁰⁹.

¹⁰⁸COSTA, Iraci del Nero da. *A estrutura familiar e domiciliária de Vila Rica no alvorecer do século XIX*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, IEB-USP, n. 19, p. 17-34, 1977. O autor ressaltou que o enquadramento das atividades em três setores é artificial para o Brasil Colônia, mas se justifica por permitir uma perspectiva agregada e por ser útil à análise dos confrontos entre as diversas “economias” do período colonial.

¹⁰⁹Conferir também ANDRADE, Leandro Braga de. *Os instrumentos das trocas na praça comercial de Ouro Preto do século XIX: Comércio urbano após o fim do século do ouro*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, julho de 2011.

É relevante destacar que, na Vila, ainda residiam, naquele momento, 99 militares, 44 eclesiásticos, 65 funcionários (nome atribuído aos funcionários públicos), 11 advogados, 9 médicos, 8 boticários, 5 professores, 3 enfermeiros, dentre uma gama enorme de profissionais, o que sinaliza um considerável e complexo movimento na capital.

De acordo com os números apresentados no recenseamento do ano de 1804, é possível observar que os habitantes de Vila Rica procuravam naquele momento, provocados pela redução da exploração aurífera na região, encontrar nova dinâmica de crescimento e novas bases para a sustentação de sua economia; o comércio, a prestação de serviços e a agricultura tornaram-se, portanto, a principal fonte de renda para a população. A capital da Capitania das Minas Gerais nas primeiras décadas do século XIX sofria uma metamorfose e, embora já não rendesse tanto aos cofres de Portugal como outrora, mantinha ainda seu *status* de importância estratégica para a Coroa, tanto sob a ótica política como econômica.

Somente após a independência do Brasil¹¹⁰, ocorrida em 1822, entretanto, é que o desenvolvimento de Vila Rica pôde ser percebido de maneira mais efetiva, embora tenha sido eleita como sede administrativa da Capitania de Minas, pouco tempo após a sua fundação, nos primórdios dos setecentos e ter sido palco dos maiores acontecimentos políticos e sociais da região e até mesmo da Colônia.

Um ano após a independência, o decreto do Imperador Dom Pedro I, datado de 24 de fevereiro de 1823, elevou à categoria de cidades todas as vilas que eram capitais de Províncias. Vila Rica, além de ter sido erigida a cidade, recebeu também do Imperador o título de “Imperial Cidade”, passando a se chamar oficialmente Imperial Cidade de Ouro Preto. A partir de então, Ouro Preto iniciou um processo de muitas transformações, tanto em seu aspecto físico com a construção de novos prédios, ruas, pontes e jardins, como também em sua estrutura política e administrativa.

Outros estudos censitários que foram realizados em Ouro Preto, ao longo do século XIX após a Independência, são também fontes primorosas, pois revelam dados importantes que nos permitem compreender o desenvolvimento da cidade a partir de então. A lista nominativa de

¹¹⁰Em 1820 uma revolução liberal eclodiu em Portugal, forçando a família real a retornar para Lisboa. Antes de voltar, no entanto, Dom João nomeia seu filho mais velho, Dom Pedro de Alcântara Bragança como Príncipe Regente do Brasil. Dom Pedro I sofreu com as fortes pressões das Cortes Gerais Portuguesas que queriam repatriá-lo também a Portugal, como forma de deixar os brasileiros sem um representante legítimo. Mas resistiu a toda pressão, decidiu ficar e em 7 de setembro de 1822 proclamou a Independência do Brasil.

1838¹¹¹, por exemplo, embora corresponda a apenas uma parte da área urbana da cidade – fração referente à paróquia de “Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto” – nos fornece uma série de detalhes do local como: número de habitantes (3690); constituição étnica¹¹² (1603 pardos - 43,4% da população, seguidos de 911 brancos – 24,6%, 556 crioulos – 15% e 509 africanos – 13,8%; 102 mestiços, referidos como cabras ou caboclos – 2,76% e 4 índios); condição social (73,5% da população constituída por livres; 23,14% de escravos e 3% de forros); alfabetização (35% da população geral era considerada alfabetizada, ou seja 1225 pessoas; desses 606 eram brancos, 542 pardos, 58 crioulos, 14 cabras e 3 pretos; entre os escravos apenas 18 eram alfabetizados, enquanto entre os livres maiores de 7 anos, 51% sabiam ler e escrever pelo menos para serem considerados alfabetizados); profissões: açougueiros (2), advogados (3), alfaiates (43), caixeiros ou guarda-livros (45), carpinteiros ou carapinas (18), carteiro (1), costureiras (2), padres (14), funcionários públicos (34), engenheiros (2), escriturais (2), estudantes (11), farmacêuticos (5), ferreiros (30), juiz de direito (1), marceneiros (9), médicos ou cirurgiões (3), militares (99, exclusive músicos), músicos (14), negociantes ou comerciantes (149), ourives (10), professores (3), sapateiros (43), tabeliães (2), tropeiros (12), viajantes (4), vivem de renda (6), faiscadores (4), feitores (7), funileiros (4), hortelãos (4); a lista nominativa de 1838 trazia, ainda, outras informações como número de fogos, constituição desses fogos, relação de estado civil das pessoas, número de batismos, dentre vários outros assuntos que dão uma perspectiva, mesmo que parcial, da constituição da cidade.

Já na segunda metade do século XIX, no âmbito do processo de centralização política, o Estado brasileiro se moderniza e começa a realizar censos nacionais¹¹³. Nesse período, foram realizados dois estudos censitários – o de 1872 e o de 1890 – que embora possuíssem maior riqueza de informações e dados mais fiáveis do que aqueles apresentados nas listas nominativas da primeira metade do século, também tinham suas limitações.

¹¹¹A Lista Nominativa de 1838 encontra-se no Arquivo Público Mineiro: *Mapa de População de Ouro Preto (1838)*, códice, MP – Cx. 07, Doc. 19. Para este trabalho, utilizei dados apresentados pela professora Dra. Mirian Moura Lott em *A lista nominativa de 1838: características demográficas, econômicas e sociais de Ouro Preto* que, por sua vez, utilizou dados compilados da lista, disponíveis no Cedeplar/UFMG.

¹¹²Até meados do século XIX, a população brasileira era dividida por cor, entre brancos, pardos, pretos e caboclos; porém, não se referiam diretamente à cor da pele do indivíduo, mas a sua condição social. Como nos esclarece Hebe Mattos, “a noção de “cor”, herdada do período colonial, não designava, preferencialmente, matizes de pigmentação ou níveis diferentes de mestiçagem, mas buscava definir lugares sociais, nos quais etnia e condição estavam indissociavelmente ligadas”. CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. Campinas: Editora UNICAMP, Campinas, 1993. p. 98.

¹¹³MARCILIO, Maria Luíza. *A população do Brasil em perspectiva histórica*. In: COSTA, Iraci del Nero da (Org.). *Brasil: história econômica e demográfica*. São Paulo: IPE-USP, 1986, p. 11-27.

No censo de 1872¹¹⁴, a área urbana de Ouro Preto contava com 12575 habitantes, assim dividida: 6750 no Pilar (FIGURA 2) e 5825 em Antônio Dias (FIGURA 3), o que revela um considerável crescimento em relação à primeira metade da centúria, cujos motivos trataremos mais adiante. Diferentemente dos estudos censitários apresentados anteriormente, o censo de 1872 apresenta, entre outras coisas, dados diferenciando os gêneros. A população do Pilar era constituída por 3661 homens (1936 brancos; 981 pardos; 647 pretos; 67 caboclos) e 3089 mulheres (1875 brancas; 1011 pardas; 658 pretas; 47 caboclas), enquanto a de Antônio Dias por 3117 homens (1621 brancos; 964 pardos; 466 pretos; 66 caboclos) e 2708 mulheres (1423 brancas; 813 pardas; 449 pretas; 23 caboclas). A população escrava das duas freguesias foi calculada em 1503 indivíduos, ou seja, 12% do total de habitantes; esse dado se contrasta com o percentual de cativos apresentados nas listas nominativas anteriores (32% de escravos em 1804 e de 23% de escravos em 1838) revela que embora a população da cidade, em geral, estivesse crescendo ao longo do século XIX, o número de escravizados diminuía progressivamente.

As profissões foram divididas da seguinte forma: Profissões Liberaes (Religiosos; Juristas – Juízes, Advogados, Notarios e Escrivães, Procuradores, Officiaes de Justiça –; Médicos; Cirurgiões; Pharmaceuticos; Parteiros; Professores e Homens de Letras; Empregados Publicos; Artistas; Militares; Pescadores; Capitalistas e Proprietarios); Profissões Industriaes e Commerciaes (Manufactureiros e Fabricantes; Comerciantes); Profissões Manuaes e Mecânicas (Canteiros; Calceteiros; Mineiros; Costureiros; Em Metaes; Em Madeiras; Em Tecidos; De Edificações; Em Couros e Pelles; Em Tinturaria; De Vestuários; De Chapéos; De Calçado); Profissões Agrícolas (Lavradores; Criadores); Pessôas Assalariadas (Criados; Jornaleiros); Serviço Domestico; Sem Profissão. Essa lista de profissões encontradas em Ouro Preto no ano de 1872, quando comparada às de profissões apresentadas nos estudos anteriores, endossa a tese de que a cidade deixou de ter o caráter minerador – que justificou a sua gênese e que perdurou por todo o século XVIII –, passando a possuir um caráter muito mais cosmopolita, “com características de uma economia mais próxima à de outros centros urbanos e administrativos das Américas”¹¹⁵.

¹¹⁴Município de Ouro Preto em Recenseamento do Brazil em 1872. Grafia original. Fonte: <<http://seriestatisticas.ibge.gov.br/>>

¹¹⁵FONSECA, Cláudia Damasceno & VENANCIO, Renato Pinto. *Vila Rica e a noção de “grande cidade” na transição do Antigo Regime para a época contemporânea*. Locus, v. 20, n. 1. Juiz de Fora, 2014, p. 164.

Figura 2 – Freguesia de Ouro Preto (Pilar)



Fonte: Museu da Inconfidência/Casa do Pilar
Fotografia atribuída a Francisco Manoel da Veiga- c.a. 1875-1880

Outro dado presente no censo realizado em 1872 refere-se à alfabetização da população. Dos residentes no Pilar, 753 homens sabiam ler e escrever (20,5%), enquanto 2908 eram considerados analfabetos (79,5%); já entre as mulheres, 213 (6,9%) sabiam ler e escrever, enquanto 2870 eram analfabetas (93,1%); se comparada à população geral do Pilar, sem diferenciar por gêneros, a proporção é de 14,3% de alfabetizados e 85,7% de analfabetos. Já em Antônio Dias, 1133 homens sabiam ler e escrever (36,3%), enquanto 1984 eram analfabetos (63,7%); entre as mulheres, 614 eram alfabetizadas (22,6%) e 2094 não sabiam nem ler nem escrever (77,4%); compilada a população geral de Antônio Dias, tem-se 30% de alfabetizados e 70% de analfabetos. Não há informações sobre o porquê de haver, proporcionalmente, mais pessoas alfabetizadas em Antônio Dias do que no Pilar; tal fato é curioso e causa certo estranhamento, uma vez que a Paróquia de Nossa Senhora do Pilar caracterizava-se pela presença da maioria dos brancos que compunham o topo da pirâmide hierárquica da cidade, ou seja, a maior parte dos servidores públicos, políticos e militares. Não foi possível também descobrir por que no Pilar o índice geral de alfabetizados decresceu tanto em relação aos dados descritos na lista nominativa de 1838 (de 35% para 14,3%). No entanto, somando-se os dados das duas freguesias, chega-se a um contingente de 21,5% da população alfabetizada – percentual superior ao índice nacional geral para o ano de 1872 – que apontava 84% da população como analfabeta.

Ao que diz respeito à orientação religiosa da população, o catolicismo era praticamente uma unanimidade entre os moradores de Ouro Preto, indistintamente, seja quando computados por

raça, gênero ou condição social. Apenas três indivíduos, dentre toda a população, foram descritos como “Acatholicos”, todos do sexo masculino.

Pelo último estudo censitário do século XIX, que teve seus dados revelados já no período republicano, em 1890¹¹⁶, Ouro Preto possuía uma população de 17860 habitantes na área urbana da cidade; 11116 pessoas residiam no Pilar (6004 homens e 5162 mulheres) e 6694 pessoas em Antônio Dias (3465 homens e 3229 mulheres) sugerindo um forte crescimento demográfico em relação à contagem anterior, de 1872. Além disso, chama atenção o fato de que a inflação populacional se deu quase que exclusivamente na região do Pilar, que praticamente dobrou o número de seus habitantes em menos de vinte anos. Apesar da grande diferença demográfica apresentada entre as freguesias, foi possível concluir, ao analisar os dados disponíveis, que ambas se desenvolviam de maneira equilibrada. Tal fato sugere que, naquele período – final do século XIX –, embora a cidade ainda continuasse dividida em freguesias e distritos¹¹⁷, passou a desenvolver-se como uma unidade.

Figura 3 - Freguesia de Antônio Dias



Fonte: Museu da Inconfidência/Casa do Pilar
Fotografia atribuída a Francisco Manoel da Veiga. c.a. 1875-1880

¹¹⁶*Município de Ouro Preto em Recenseamento de 1890*. Grafia original. Fonte: Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. *Synopse do Recenseamento de 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1898. p. 59.

¹¹⁷Em 1890 a cidade de Ouro Preto era composta da seguinte maneira: O núcleo urbano continuava dividido em duas freguesias, Ouro Preto (que por sua vez era dividido em duas subdelegacias: Ouro Preto e Matozinhos) e Antônio Dias (dividido em três subdelegacias: Antônio Dias, Dores e Santa Efigênia). Existiam, também, as pequenas povoações: José Correia e a Saramenha (próximos a Ouro Preto/Pilar) e Taquaral, Sant’Anna e São João (próximos a Antônio Dias); o Morro de São Sebastião dividia as duas freguesias e cada uma delas possuía uma porção desse povoado. Mais distantes encontravam-se os distritos de Botafogo, Boa Vista, São Julião, Lavras Novas, Santa Rita e Salto. Completando a constituição do município, existiam ainda as freguesias de Antônio Pereira, São Bartolomeu e Cachoeira do Campo.

Além das informações contidas no estudo censitário de 1890, outras disponíveis principalmente no *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Literário do Município de Ouro Preto*¹¹⁸, nos permitem constatar que embora nesse período as discussões a respeito da mudança da capital de Minas Gerais de Ouro Preto para Belo Horizonte já estivessem fortes¹¹⁹, ainda experimentava crescimento. Nesse tempo, a cidade além de contar com todo o aparato político da Província (presidência e vice-presidência da Província, Poder Legislativo, Câmara Municipal e secretarias de Governo), contava também com uma forte estrutura administrativa, constituída por juizes de paz, escrivães, promotores, solicitadores, fiscais da Câmara, guardas fiscais, administradores de mercado, entre outros; todo o controle militar da Província também estava representado na cidade pelo Estado Maior¹²⁰, além de oito companhias.

Naquele ano, foram contabilizadas na cidade 14 fábricas de produtos como cigarros, calçados, massas, mobílias, bebidas (cerveja e aguardente). O comércio estava cada vez mais especializado: estabelecimentos como hotéis, restaurantes, botequins, charutaria, açougues, livraria, papelaria, pensões, farmácias, marcenaria, casa de pintura (arte), alfaiataria, entre outros, passaram a fazer parte da realidade da capital; além desses, foram arrolados também 159 negociantes de gêneros diversos como: de peixes e frutas; de livros; de molhados e gêneros da terra; de fazendas; de calçados e chapéus; dentre vários outros. As profissões descritas, tanto no Censo como no *Almanack* de 1890, conotam para a dinâmica de uma cidade que se transformou ao longo do século e que, naquele período, já contava com a presença de 15 médicos, 30 advogados, 43 procuradores, 34 professores particulares, 10 sacerdotes, 4 dentistas, além de profissionais com características de trabalho bastante específicas como: agentes de jornais, agentes de loterias, fogueteiros, relojoeiros, seleiros, carpinteiros, “retratista a crayon”, colchoeiros, pintores de parede, consertadores de máquina de costura, entre várias outras profissões, típicas de uma metrópole.

Dessa forma, embora possa ter havido uma acentuada diminuição demográfica na passagem do século XVIII para o XIX, provocada pela forte queda da exploração aurífera, seu impacto – do

¹¹⁸ OZZORI, Manoel. *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Literário do município de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990. (Edição fac-similada). Os Almanques eram veículos de consulta para a população, com informações sobre a estrutura social, econômica, administrativa e política da cidade.

¹¹⁹ As discussões a respeito de mudar a capital de Minas Gerais de Ouro Preto para outra localidade ocorreram ao longo de quase todo o século XIX, sob o pretexto de não possuíam uma estrutura adequada e de que as características de seu relevo não permitiam a expansão da cidade. No ano de 1897, enfim, houve a mudança da capital de Minas Gerais da cidade de Ouro Preto para a cidade de Belo Horizonte.

¹²⁰ Alto escalão militar do Exército, da Guarda Nacional e do Corpo Policial.

ponto de vista econômico e social – foi bem menos radical do que o apontado por boa parte da historiografia tradicional que afirmou ter Minas Gerais e, principalmente, Vila Rica/Ouro Preto, entrado em decadência. Conforme já mencionado anteriormente, a cifra de 20000 habitantes aludida à Vila Rica no final dos setecentos é bastante imprecisa e, por isso, o fato de a Vila ter perdido mais da metade de sua população na virada do século já foi questionado por outros estudiosos¹²¹. Ao analisarmos apenas o século XIX (TABELA 01), no entanto, é possível perceber que a população praticamente não se altera nas três primeiras décadas e que, a partir de então, volta a se desenvolver; os dados do viajante Burmeister (1851), único dissonante, provavelmente estejam ligados à repetição dos números publicados por outros viajantes que lá estiveram antes dele.

Tabela 1 - População Total da Área Urbana de Vila Rica/Ouro Preto - Século XIX

FONTE	DATA	TOTAL ÁREA URBANA
Mappa da População de Villa Rica 1796-1797	1797	20000
Recenseamento Herculano Gomes Mathias	1804	8867
Auguste Saint-Hilaire	1816	8000
Johann Emanuel Pohl	1820	8600
Robert Walsh	1828	7000
Lista Nominativa	1831	12273
Lista Nominativa	1838	3690*
Hermann Burmeister	1851	8000
Censo	1872	12575
Censo	1890	17860

Fonte: *Mapas de população, Ouro Preto, 1796-1797* - Arquivo Público Mineiro; MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais. Vila Rica – 1804*; SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*; POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*; WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*; *Listas Nominativas (1831 e 1838)* – Arquivo Público Mineiro; BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil – através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*; *Estudos Censitários do IBGE (1872 e 1890)*.

* Dados referentes apenas à freguesia de Ouro Preto (Pilar).

¹²¹Cf. FONSECA, Cláudia Damasceno & VENANCIO, Renato Pinto. *Vila Rica e a noção de “grande cidade” na transição do Antigo Regime para a época contemporânea*. Locus, v. 20, n. 1. Juiz de Fora, 2014.

1.2 A força da Educação na retomada do crescimento de Vila Rica/ Ouro Preto

Outro aspecto determinante para o desenvolvimento e a retomada do crescimento de Vila Rica/Ouro Preto foi o grande investimento em educação. Desde os primeiros anos do século XIX, Vila Rica já possuía professores públicos não só na instrução primária, como também de Gramática Portuguesa, de Gramática Latina, de Grego e de Filosofia Racional¹²².

Mas foi a partir da independência do Brasil, em 1822, que se começou a vislumbrar a criação de instituições de ensino, transformando a capital em referência na educação em Minas Gerais, como também para as outras Províncias do país. Pelos anúncios de jornais, é possível perceber, desde as primeiras décadas daquele século, uma série de propagandas dos “colégios” públicos e particulares, para meninas e meninos, em formato de internato e externato, ofertados por professoras em suas casas (as escolas funcionavam na própria residência da professora); essa era a modalidade de educação primária mais comum ofertada naquele período.

Em 1831, foi fundada a Sociedade Promotora da Instrução Pública, inaugurando com ela uma biblioteca com preciosas obras que teve sempre regular frequência¹²³, como também um jornal: o “Jornal da Sociedade Promotora da Instrução Publica no Ouro Preto”, que circulou entre 1832 e 1834.

Em 1835 foi criada a Escola Normal de Ouro Preto¹²⁴, com a finalidade de formar os professores primários a partir dos métodos de ensino considerados os mais avançados daquele tempo; sentiu-se, naquele momento, a necessidade de criar tal escola, uma vez que naquele mesmo ano foi instituída a primeira lei provincial para a instrução primária (Lei n. 13 de 1835), que estruturou a instrução pública elementar e instituiu a obrigatoriedade de frequência às aulas. Com a promulgação dessa lei, passou, também, a ser obrigatória a formação normal do docente para o exercício da profissão junto ao ensino primário.

¹²² CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. *Ouro Preto*. Belo Horizonte, 1969, p. 129.

¹²³ Idem. p. 130.

¹²⁴ A Escola Normal de Ouro Preto foi uma das primeiras do gênero no Brasil. Foi instituída por lei em 28 de março de 1835, porém só entrou em atividade efetivamente em 5 de maio de 1840. Funcionou de 1840 a 1842, quando o seu fundador e diretor, Francisco de Assis Peregrino faleceu. No ano de 1847 a escola foi reaberta, mas tornou novamente a ser fechada em 1852. No ano de 1871, enfim, a Escola Normal de Ouro Preto passou a funcionar sem interrupção. Sobre a Escola Normal de Ouro Preto, ver GOUVEIA (2000); ROSA (2000); FERREIRA (2010); ANUNCIACÃO (2011); JARDILINO & PEDRUZZI (2016).

Em 1839 foi inaugurada a Escola de Farmácia de Ouro Preto, que foi pioneira no ensino de Farmácia, desvinculado dos cursos de Medicina do país¹²⁵.

Já na segunda metade do século XIX, Ouro Preto continuou a desenvolver-se na área educacional, inaugurando novos espaços de formação. Em 1854, foi criado na cidade o Liceu Mineiro, instituição que colaborou categoricamente para a institucionalização do ensino secundário em Minas Gerais¹²⁶. Mais tarde, em 1875, fundou-se a Escola de Minas¹²⁷ de Ouro Preto, instituição de ensino superior responsável pela formação de engenheiros; à frente dessa instituição estava o mineralogista francês Henri Gorceix, professor da Universidade de Paris.

Preocupados com outro tipo de formação (para além da secundária e a superior) na cidade, foram fundadas, ainda, duas instituições: a Companhia de Menores, em 1876, que era mantida pelo governo central e dirigida por militares, foi criada para cuidar dos meninos desamparados, ensinando-lhes as primeiras letras, a matemática, além de alguma arte ou ofício; da mesma forma, foi aberto em 1886 o Liceu de Artes e Ofícios¹²⁸, escola que tinha como objetivo ensinar as primeiras letras e um ofício aos jovens mais pobres daquela sociedade; tais instituições foram pensadas num período em que a escravidão se aproximava do fim e, conseqüentemente, o número de forros e libertos era grande na cidade. Logo, era necessário ensinar novas profissões a esse público específico e educá-lo para a vida em sociedade.

No final do século XIX, uma lacuna ainda era sentida pela comunidade Ouro-Preтана no que diz respeito às formações superiores; apesar de a Escola de Farmácia e a Escola de Minas já se configurarem como cursos de excelência e únicos no país, faltava uma escola para estudos de ciências jurídico-sociais. Foi então que, em 1892, por iniciativa de influentes cidadãos da cidade, foi fundada a Escola Livre de Direito e aclamado, Afonso Pena, como primeiro diretor.

1.3 A pluralidade musical da vila/cidade

O som só existe enquanto soa e tem um alcance limitado. Os sons do passado não existem mais; restam-nos apenas sinais esparsos de sua presença na

¹²⁵ A Escola de Farmácia de Ouro Preto é a mais antiga Faculdade de Farmácia do Brasil. Mais informações sobre a EFOP em: www.escoladefarmacia.ufop.br

¹²⁶ NEVES, Leonardo Santos. *O ensino secundário em Minas Gerais: a construção de uma cultura pedagógica no Império*. In: *Histórias de Práticas Educativas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

¹²⁷ CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto: o peso da glória*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010, 196 p.

¹²⁸ SILVA, Lucílio Luís. *Educação e trabalho para o progresso da nação: o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto (1886-1946)*. 2009, 156 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - CEFET-MG, Belo Horizonte, 2009.

linguagem escrita, nos papéis de música e na iconografia da época (VIANA, 2011, p. 13)¹²⁹.

Os sons do passado não podem mais ser ouvidos; resta-nos, portanto, por meio dos vestígios encontrados nas fontes mais diversas (partituras, relatos de viajantes, iconografias, romances de autores locais que viveram no período estudado, dados de almanaques administrativos, documentação de irmandades, notícias de jornais, entre várias outras) tentar reconstruir esse imenso quebra-cabeça sonoro de Vila Rica/Ouro Preto, no século XIX. A vila/cidade era tomada por sonoridades diversas e, também, por música(s) diversas.

O canadense R. Murray Schafer em seu livro *A Afinação do Mundo* (2001)¹³⁰, criou o termo “paisagem sonora” para ilustrar o que, segundo ele, seria a composição sonora de um determinado lugar, em um determinado tempo; assim, propunha recompor ambientes sonoros de um determinado local e período, considerando todos os sons lá existentes, sem distinção. Inspirado neste conceito, o pesquisador Fábio Henrique Viana (2011) procurou compreender a paisagem sonora de Vila Rica setecentista e demonstrou em seu estudo a pluralidade de sons do cotidiano da Vila¹³¹, que iam desde os sons das águas na lavagem do cascalho quando da extração do ouro; passando pelo som das negras lavando roupas; os sons da natureza como rios, chuva, vento e trovões; também da natureza o som de animais como maritacas, morcegos, corujas, galos, porcos, cachorros, e outros sons diversos citados pelo autor como: mugidos, zurros, relinchos, guinchos, cascos e ferraduras; som dos carros de boi; som das tropas; sons do comércio, dos tabuleiros e das inúmeras brigas nas vendas; o som dos sinos, tão importantes para a comunicação no local; o som das construções; o som das festas.

É possível inferir que boa parte desses sons demonstrados por Viana (2011) em sua pesquisa sobre o século XVIII também poderiam ser escutados em Vila Rica/Ouro Preto, no século seguinte, crescendo-se alguns e excluindo-se outros tantos. E, em meio a essa enorme diversidade que compunha o mosaico sonoro da capital, havia, também, a música. Os oitocentos na capital de Minas Gerais foram repletos de música de diversos estilos, tocadas e ouvidas por diferentes indivíduos, nos mais distintos espaços, em todas as classes sociais; nas celebrações

¹²⁹VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. 2011. 203 f. Tese (Doutorado em História). FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

¹³⁰SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

¹³¹VIANA, F. H. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*.

da vida ou da morte¹³²; dentro e fora das igrejas; nas praças e nos coretos; nos quartéis e nos terreiros; nas salas de visita e nas salas de aula; no teatro e na rua; nos bailes dos mais abastados, assim como nas festas do povo.

Dentre os muitos sons que compõem uma paisagem sonora “a música forma o melhor registro permanente de sons do passado¹³³”, constituindo-se numa espécie de “paisagem sonora ideal¹³⁴”, pois recria na imaginação algo semelhante ao que se verificava na paisagem sonora da época em que foi escrita. Dessa maneira, por meio do intercruzamento de diferentes tipos de fontes, busquei compreender de quais maneiras a música era “produzida” e “consumida”, nos mais distintos contextos (social, religioso e político) em Vila Rica/Ouro Preto, ao longo do século XIX e, em meio a esse cenário, como as bandas de música foram se constituindo e se desenvolvendo.

O movimento musical em Vila Rica, iniciado e fortalecido no período colonial, principalmente durante o século XVIII, alavancado pela grande demanda por música religiosa, não cessou com o fim do ciclo do ouro, mas sim, sofreu transformações no século seguinte. A crise causada pela diminuição da exploração do ouro trouxe também consequências para o “mercado da música”, uma vez que causou uma acentuada diminuição dos contratos com os músicos para os trabalhos nas igrejas; tal fato provocou a emigração de inúmeros profissionais que deixaram a Vila em busca de melhores condições para viver da arte da música. Consequentemente, esse deslocamento também acarretou na queda da produção de músicas originais, as quais eram criadas pelos inúmeros compositores¹³⁵ que atendiam à demanda das irmandades religiosas que, por sua vez, exigiam obras inéditas para cada celebração da igreja.

No entanto, é preciso ressaltar que a música religiosa, apesar de ser a mais abordada entre os estudiosos sobre o assunto¹³⁶, não era a única tocada em Vila Rica/Ouro Preto naquele período;

¹³²Naquele período era muito comum que a encomendação da alma do morto, principalmente daqueles mais abastados, fosse feita com música. Encontrei em minha pesquisa muitas partituras de marchas fúnebres e de missas para encomendação da alma. Cf. DE PAULA, Rodrigo Teodoro. *Estudo sobre a Sonoridade Ritual e O Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*; MELO, Edésio de Lara. *As Marchas Fúnebres e sua contribuição para o processo de tradicionalização das manifestações religiosas e culturais em Minas Gerais*.

¹³³SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*, p. 151.

¹³⁴SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*, p. 70.

¹³⁵Muitos desses compositores foram reconhecidos, anos mais tarde, pela excelência de suas obras. Dentre os inúmeros compositores de música religiosa que viveram em Vila Rica, podemos destacar as obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; Marcos Coelho Neto; Francisco Gomes da Rocha; João de Deus de Castro Lobo; entre outros.

¹³⁶Alguns exemplos: CURT LANGE, Francisco. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. (Publicações do Arquivo Público Mineiro). BARBOSA, Elmer Corrêa. *O ciclo do ouro e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: PUC/XEROX, 1979.

o cenário da música religiosa da vila/cidade será discutido com maior profundidade mais adiante neste trabalho. Além disso, da mesma forma que existiu uma literatura que apontava o século XIX como um período de decadência em Minas Gerais, há também estudiosos que afirmam que a música profissional entra em decadência naquele período, praticamente deixando de existir; nesta tese, defendemos que o que havia era “outra realidade musical, atendendo às necessidades de outra época e de outra sociedade¹³⁷”.

Num cenário marcado pela diversidade étnica, racial e sociocultural, as manifestações musicais também eram bastante diversificadas. A música dos negros, por exemplo, foi amplamente retratada pelos viajantes¹³⁸ que passaram por Minas Gerais no século XIX, como também por romancistas e literatos que vivenciaram tais fatos, retratando os costumes locais da época em suas obras. É possível identificar, nos livros de vários autores, manifestações da música e da dança dos negros, principalmente o chamado “Batuque”. Apesar de ter sido formalmente proibido pelas Ordenações do Reino¹³⁹: “que os escravos não vivam per si, e os negros não façam bailos - incluindo os pretos forros”, em terras brasileiras tais “bailos” acabaram por serem consentidos e tolerados, sobretudo, porque eram realizados, normalmente, em espaços afastados do meio urbano, como em roças e fazendas, distante dos olhares de reprovação dos brancos.

É claro que, mesmo a prática ocorrendo distante dos olhares da maioria da população, a concessão dada pelos senhores de engenho aos negros não ficava imune à resistência de muitos. Tal música e dança era frequentemente censurada, chegando inclusive a sofrer perseguições¹⁴⁰

TONI, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/ USP, São Paulo, 1985. DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. 1992. 189 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - ECA/USP, São Paulo, 1992. MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794 -1832)*. 1995. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1995. CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2000. 303 f. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 2000. LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música – Vila Rica, século XVIII*. 2007. 192f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 2007.

¹³⁷NEVES, José Maria. *Cultura Mineira – século XIX*. In: *Anais do III seminário sobre a cultura mineira: século XIX*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p. 49.

¹³⁸“Em termos narrativos, as descrições das festas elaboradas pelos viajantes não somente tinham como objetivo informar o leitor, com mínimos detalhes, acerca dos eventos, mas também serviam para caracterizar os habitantes, segundo uma elaborada concepção de raça, cultura e civilização”. LISBOA, Karen Macknow. *Viajantes veem as festas oitocentistas*. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 625.

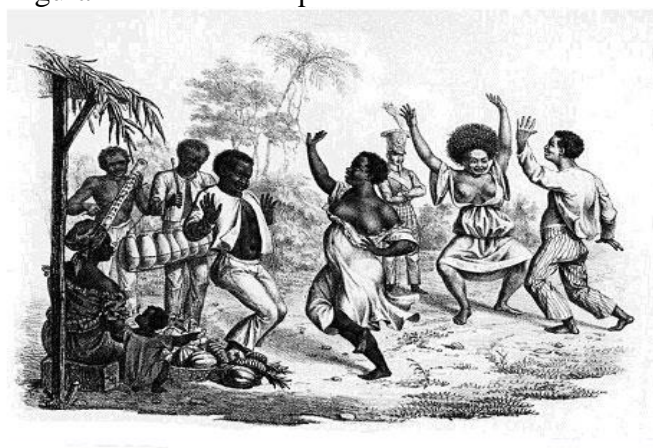
¹³⁹*Ordenações do Reino*, Livro V, Título LXX.

¹⁴⁰O historiador e antropólogo Luís da Câmara Cascudo afirma que “nas primeiras décadas do século XVI o batuque de Charamba, tão insistentemente bailado foi proibido pelo rei D. Manoel. O veto valorizou a dança que, tentando como cousa defesa, foi seduzindo as gerações até a contemporaneidade. No Brasil, os mineiros e mineiras

daqueles que a consideravam sensual, “lasciva” e obscena, pois aproximava homens e mulheres nas suas coreografias. O viajante alemão Georg Wilhelm Freyreiss, que esteve em Vila Rica no ano de 1814, descreveu com curiosidade esse “batuque” (FIGURA 4) feito pelos negros:

Os dançadores formam roda e ao compasso de uma viola move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro na roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo o compasso da música é lento, porém, pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma embigada¹⁴¹; e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também porque tem muitos inimigos, especialmente entre os padres. (FREYREISS, 1982, p. 114)¹⁴².

Figura 4 - Tela “Batuque” A



Fonte: Autor desconhecido, [s.d.]. In: SPIX & MARTIUS. Viagem pelo Brasil 1817-1820.

É nítido o espanto que a manifestação cultural dos negros causava aos viajantes estrangeiros. O francês Auguste Saint-Hilaire, que passou por Minas Gerais e Vila Rica em 1816, expôs suas impressões com bastante estranhamento: “[...] os batuques, essas danças lúbricas que, não podemos dizer sem vergonha, se tornaram nacionais na Província de Minas¹⁴³” e “os habitantes das povoações da Província de Minas não conhecem outro tipo de divertimento além de uma dança em que a decência mal permite mencionar, e que, no entanto, se tornou quase

da Vila Rica adoravam o Lundu/Batuque; bailavam teimosamente, par solto, com trejeitos e momices tentadoras, homem diante de mulher, ou vice-versa, com palmas, castanholas e requebros. CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global Editora, 2001, p. 84.

¹⁴¹A embigada ou umbigada é um gesto presente na dança do Batuque e é o encontro de umbigos que significa um convite ou uma intimação usada pelos dançarinos para convidar alguém para o centro do círculo ou tirar de dentro.

¹⁴²FREYREISS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1982, p. 138.

¹⁴³SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938. Tomo I. p. 119.

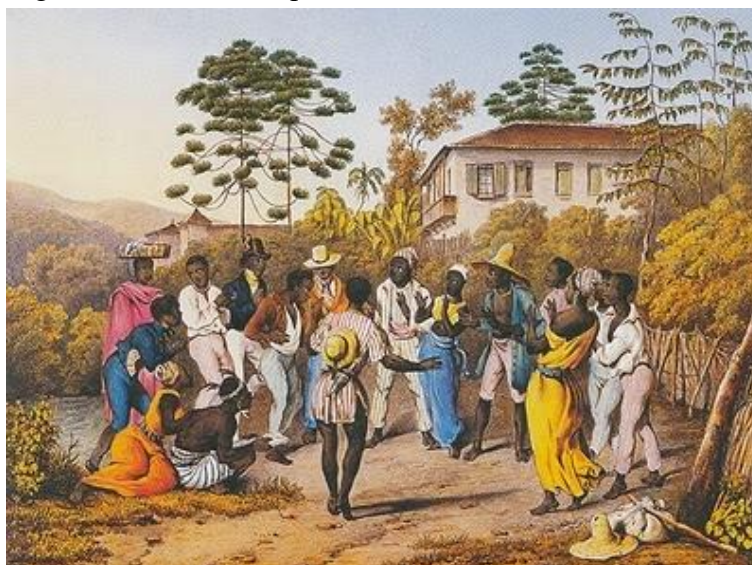
nacional¹⁴⁴”. O viajante chegou, ainda, a narrar com detalhes um desses “divertimentos vergonhosos” em passagem por uma cidade próxima à Vila Rica:

Os negros crioulos dançavam batuques (dança indecente muito usada pelos brasileiros) enquanto um deles tocava uma espécie de tambor de basca¹⁴⁵, e outro, esfregando com rapidez um pequeno pau arredondado sobre as ranhuras transversais de um grosso bastão¹⁴⁶, produzia ao mesmo tempo um ruído semelhante ao da matraca. Em outro ângulo do terreiro, alguns negros de Moçambique formavam uma roda no meio [...] (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 50)¹⁴⁷.

Já o também viajante e pintor alemão Johann Moritz Rugendas (FIGURA 5) que esteve em Ouro Preto por volta de 1825 relatou, também, suas impressões a respeito dos batuques:

Mal se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança [...] as ancas que se agitam, e enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros, que o circundam, repetem o refrão (RUGENDAS, 1972, p. 154)¹⁴⁸.

Figura 5 - Tela “Batuque” B



Fonte: RUGENDAS, 1832. Viagem Pitoresca Através do Brasil

Embora os batuques fossem, em sua essência, manifestação dos negros, não ficaram restritos apenas a eles. Com o passar dos anos, principalmente na virada do século XVIII para o XIX,

¹⁴⁴Idem. p. 271.

¹⁴⁵O tambor-basco é um instrumento de percussão com pele apenas em uma das extremidades, semelhante a um pandeiro.

¹⁴⁶Provavelmente trata-se de um reco-reco.

¹⁴⁷SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. p. 50.

¹⁴⁸RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989, 166p.

essa cultura acabou sendo apropriada e adaptada por outros grupos étnicos, passando a fazer parte também dos hábitos festivos de índios e brancos. Os viajantes bávaros Carl Friedrich Philipp von Martius (botânico) e Johann Baptist Von Spix (cientista) testemunharam um desses hibridismos culturais, registrando a dança dos índios Puris em Minas Gerais, no ano de 1818:

[...] passaram de uma toada para outra, e a dança tomou feição inteiramente diversa. As mulheres remexiam os quadris fortemente, ora para a frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; incitados pela música pulavam fora da fila, para saudar, desse modo, aos assistentes. Deram com tal violência o encontrão num de nós, que este foi obrigado a retirar-se, quase sem sentidos [...] Esta dança, cuja pantomima parece significar os instintos sexuais, tem muita semelhança com o batuque etiópico (SPIX & MARTIUS, 1938, p. 345)¹⁴⁹.

A dança dos negros foi, aos poucos, tornando-se tão popular que passou a ser praticada também pelos brancos e pelas classes mais abastadas, muito embora travestida com uma roupagem de Lundu¹⁵⁰, de Fandango¹⁵¹ ou de outras danças de salão bem mais permissivas. O letrado inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, que viveu em Vila Rica, descreve com riqueza de detalhes um desses batuques em sua obra *Cartas Chilenas*¹⁵²:

“[...] Fingindo a moça que levanta a saia
E voando na ponta dos dedinhos
Prega no machacaz, de quem mais gosta,
A lasciva embigada, abrindo os braços;
105 – Então o machacaz, mexendo a bunda,
Pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
Ou dando alguns estalos com os dedos,
Seguindo das violas o compasso,
Lhe diz – “eu pago, eu pago” – e, de repente,
110 – Sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
Nas humildes choupanas, onde as negras,
Aonde as vis mulatas, apertando
Por baixo do bandulho a larga cinta,

¹⁴⁹SPIX, J. B. von.& MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 388p.

¹⁵⁰De acordo com o pesquisador José Ramos Tinhorão, o termo lundu teria origem em calundu, "dança ritual religiosa africana - às vezes chamada de lundu - que induz a um estado de possessão do mesmo nome". Relacionado, portanto, aos batuques dos negros, o lundu seria inicialmente dança, "que se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango" (TINHORÃO, 2004, p.123).

¹⁵¹Fandango é um estilo musical de origem portuguesa e hispânica, caracterizado pela sua dança, com movimentos frenéticos, animados e exibicionistas, marcado principalmente pelo sapateado. A dança do fandango é acompanhada predominantemente por violas e outros instrumentos de corda. O ritmo da melodia, no entanto, pode ser dramático ou agitado. O viajante Rugendas observa que “talvez o fandango ou o bolero dos espanhóis não passe de uma imitação aperfeiçoada do Lundu”. Muitas vezes os batuques eram travestidos por fandangos, por terem melhor aceitação entre a elite.

¹⁵²As *Cartas Chilenas* são poemas satíricos, em versos decassílabos brancos (sem rimas), que circularam em Vila Rica em manuscritos, poucos anos antes da Inconfidência Mineira, em 1789.

115 – Te honraram c’os marotos e brejeiros,
 Batendo sobre o chão o pé descalço.
 Agora já consegues ter entrada
 Nas casas mais honestas e palácios! [...]
 141- “Fizemos esta noite um tal batuque!
 Na ceia todos nós nos alegrávamos,
 Entrou nele a mulher do teu lacaio;
 Um só, senhor, não houve que, lascivo,
 145 – Com ela não brincasse¹⁵³” [...]

O romancista ouro-pretano Bernardo Guimarães, em sua obra *O Ermitão de Muquém*, também dedicou um capítulo, ao qual intitulou “Batuque”, a narrar a tão famosa dança. A publicação data da segunda metade do século XIX, o que revela a permanência do sucesso dos batuques ao longo de todo século; no romance, que se passa na comunidade fictícia de Vila Boa, é possível perceber que as danças passaram a ser executadas dentro das casas e, também, nas áreas urbanas, além de serem praticadas por pessoas de diferentes classes e raças:

[...] Por uma bela noite de luar, um desses batuques animados e estrondosos, que são tão comuns nas povoações do sertão, fazia retroar um dos mais retirados e silenciosos bairros de Vila Boa. Quanto às raparigas, como sempre se nota nesses folguedos, havia grande variedade de cores e de figuras. Ao par de uma branca de longos cabelos castanhos ou louros sapateava a crioula de trunfa encarapinhada; junto de uma Megera desgrenhada e titubante linda mulata de olhos úmidos e lascivos se bambaleava airosamente enfunando as amplas saias de seu vestido branco ou cor-de-rosa [...] o batuque continua, o frenesi recresce, as palmas fervem, e as umbigadas estouram cada vez com mais furo¹⁵⁴ (GUIMARÃES, 1965, p. 7).

Além de demonstrar a presença de brancos e negros dançando o mesmo batuque, a passagem do romance de Bernardo Guimarães é bastante interessante, pois revela a presença de instrumentos musicais, pouco comuns nas danças dos negros escravos, praticadas no Brasil desde o século XVIII. Possivelmente, tratava-se de um “Lundu”. O lundu e o batuque foram constantemente confundidos, principalmente pelos viajantes que tendiam a considerar ambas manifestações como “batuque”, já que elas têm origem africana. “Essas danças e as formas de expressão popular confundem-se quanto aos elementos que caracterizam uma ou outra; as duas formas apresentam coreografias ainda não muito bem definidas. É difícil, portanto, para a historiografia determinar com exatidão esse ou aquele movimento, esse ou aquele gesto¹⁵⁵”.

¹⁵³GONZAGA, Tomás Antônio. *As Cartas Chilenas. Carta 11ª*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 141.

¹⁵⁴GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 1965.

¹⁵⁵MONTEIRO, Maurício. *A construção do Gosto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 186.

No entanto, o lundu tinha características de dança diferente, com mais marcações de palmas, estalos de dedos e canto no estilo estrofe-refrão. Ainda, o lundu apropriado pelos portugueses e trazido para o Brasil (posteriormente absorvido pelos brancos brasileiros) utilizava também instrumentos musicais, principalmente a viola e as castanholas, tornando-o mais permissivo. Apesar de o “lundu ibérico” ter adquirido uma roupagem requintada, com características de salão, não conseguia disfarçar sua identidade africana.

Figura 6 - Tela “Lundu” A



Fonte: RUGENDAS, 1832. Viagem Pitoresca Através do Brasil

Figura 7 - Tela “Lundu” B



Fonte: RUGENDAS, 1832. Viagem Pitoresca Através do Brasil

Fica nítida, nas representações de Rugendas (1832), a distinção da dança lundu praticada pelos negros e mestiços, daquela executada pelos brancos. A primeira imagem representa um grupo de negros num momento de entretenimento, dançando diante de um rancho, sob os olhares de um único espectador branco (FIGURA 6); já a segunda imagem, representa o lundu apropriado pelos brancos, dançado ao som da viola e das castanholas de características hispânicas (FIGURA 7).

Sobre essa miscigenação cultural, o historiador e professor Eduardo França Paiva (2007) esclarece que

nas áreas urbanas, semiurbanas e mesmo em fazendas e sítios, lundus, batuques, rodas de dança e de cantos são descritas e também serviam como mecanismos de aproximação da população multicolor e de distinta condição social, isto é, livre, liberta e escrava. Música e dança impregnavam o cotidiano dos habitantes das Minas, o que significa dizer que aquela sociedade construiu, em torno dessas práticas, incontáveis formas de convivência e coexistência, assim como espaços de sociabilidade os mais distintos (PAIVA, 2007, p. 299).

Baseado tanto nos relatos dos viajantes, quanto nas passagens da literatura do período, foi possível concluir que tanto o batuque quanto o lundu foram amplamente difundidos em Vila Rica/Ouro Preto; música e dança de negros, que saíram dos terreiros pobres da zona rural, adentraram às tribos indígenas e se expandiram, também, para o centro urbano, passando a ser praticadas até mesmo pelas “classes superiores”.

As festas promovidas pelos mais abastados também foram descritas pelos viajantes com riqueza de detalhes, assim como rotineiramente figuravam nas notícias dos jornais que circulavam pela cidade. Era costume em Vila Rica/Ouro Preto “não só o governador geral, como também pessoas particulares notáveis promoverem reuniões regulares, à noite, das quais participavam os dignitários da cidade e os estrangeiros distintos¹⁵⁶”. Uma dessas festas, promovida pelo então governador da Província, em 1816, foi assim narrada por Saint-Hilaire:

No dia seguinte ao da nossa chegada, houve um baile em palácio, promovido por D. Manoel de Castro e Portugal, governador da Província, e fomos convidados [...] Dançaram-se várias contradanças¹⁵⁷ bastante prolongadas.

¹⁵⁶POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. p. 416.

¹⁵⁷A contradança é uma mistura de várias danças, com melodias diversas, obedecendo aos seus executantes à voz de um mandador, tal “baile mandado”. Deu origem às quadrilhas e foi muito apreciada nos bailes da aristocracia europeia. De acordo com as Enciclopédias Portuguesa e Brasileira, a contradança era originalmente uma música de origem inglesa, designada “country dance”, que foi transformada pelos franceses em “contredanse”, até chegar à “contradança” dos portugueses (versão que naturalmente chegou ao Brasil). In: Portal do Folclore de Portugal.

Entre duas contradanças fazia-se música; algumas das senhoras cantaram bastante agradavelmente, e um soldado veio recitar um discurso de sua autoria. Para pagar, sem dúvida, um tributo aos costumes do país, fez-se com que uma mulata dançasse uma espécie de fandango, e essas mesmas damas, as quais mal nos era permitida a palavra, mantiveram-se calmas espectadoras dessa dança extremamente livre, sem que ninguém pensasse em se admirar disso (Saint Hilaire, 1938, p. 142)¹⁵⁸.

No relato anterior, fica clara a ideia de que a música para a dança era dissociada da “música pura”, ou seja, daquela feita exclusivamente para se ouvir e apreciar: “entre duas contradanças, fazia-se música”. As danças dos bailes realizavam-se ao som de música instrumental, executadas normalmente por músicos amadores, acompanhados por violas, violões, flautas, violinos e, nas melhores casas, pelo piano. Entretanto, neste caso, a manifestação artística se destaca muito mais na dança do que pela música, uma vez que esta última apenas é um suporte para que a primeira se realize; já quando se fazia música instrumental ou mesmo acompanhada do canto, sem a presença da dança, a arte estava propriamente no fazer musical. Cabe ressaltar que, esse era um pensamento extremamente novo para aquela sociedade, pois até a chegada da família real ao Brasil não se pensava na música como arte e, por conseguinte, no músico como um artista; a música era exclusivamente funcional (música para o culto religioso; música para a dança; música para encomendação da alma quando ocorria a morte de alguém; etc.) e a profissão de músico era considerada como forma de ocupação manual mecânica, qualificada socialmente entre os demais artífices¹⁵⁹, como os carpinteiros, os latoeiros, os ourives, os sineiros, os marceneiros, os sapateiros, os pintores, entre outros.

Os saraus domésticos, praticados com frequência, revelam outro fenômeno que se espalhou não só por Vila Rica/Ouro Preto, no século XIX, mas por todo o Brasil: a ascensão da música laica¹⁶⁰ ou da “música para divertimento”. Os bailes ocorriam, principalmente, nas salas das casas das famílias mais abastadas e ajudavam a difundir os gêneros musicais de maior sucesso, advindos da Europa, e que chegavam ao Brasil pelo Rio de Janeiro; uma vez que o comércio entre a vila/cidade e a corte era bastante movimentado¹⁶¹, rapidamente as novidades musicais

¹⁵⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. p. 142.

¹⁵⁹ Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 152p.

¹⁶⁰ O termo “música laica” será utilizado neste trabalho como forma de distingui-la da “música religiosa”. A historiadora Anne-Marie Chartier sugere a utilização do termo “laico” no que se refere à música não-religiosa; a ideia de laicidade sugere apenas o não-pertencimento ao âmbito religioso, sem representar, no entanto, transgressão ou desrespeito a ele.

¹⁶¹ “Quase que em todas as semanas, ou em cada mês do ano, seguem grandes caravanas para a sede do governo, o Rio de Janeiro, carregadas com os produtos da região: algodão, couro, marmelada, queijos, pedras preciosas,

provenientes do velho mundo também desembarcavam na capital da Província de Minas Gerais. Dentre os estilos preferidos pelos brasileiros, os mais executados nesses bailes eram, além das árias de ópera, as modinhas, os lundus e as danças de salão; as canções representavam certa continuidade da cultura portuguesa no Brasil e, por outro lado, as elites locais queriam imitar os hábitos das elites europeias, o que impulsionava a audição das óperas que ganhavam fama no exterior e a prática da dança de salão.

Outro estrangeiro que também narrou alguns desses saraus foi o austríaco Johann Emanuel Pohl, que esteve em Minas Gerais no ano de 1820. Em sua passagem pela capital Vila Rica não deixou escapar suas impressões sobre a vida social de seus habitantes e sobre as formas de entretenimento da sociedade; tampouco passou despercebida a qualidade sonora da música que lá era tocada. Novamente, é preciso relativizar tais impressões, uma vez que se tratava de um viajante europeu, nascido em terra de grandes compositores como Mozart, Schubert, Haydn, Strauss, entre outros, acostumado com o que havia de melhor qualidade na música naquele período. Numa dessas reuniões em casa de família anotou o seguinte:

[...] joga-se, dança-se ou faz-se música. Quanto ao entretenimento musical faltam instrumentos e falta arte para que possa ser considerado recreativo. Um piano, uma flauta e um mau violino é tudo quanto aqui se encontra em matéria de instrumentos musicais. Não obstante, não raro se ouvem cantar nessas reuniões trechos de óperas de Rossini, sem arte e sem sentimento, e um aplauso geral é a recompensa generosamente tributada ao executante (POHL, 1951, pp. 416-417)¹⁶².

Ele também testemunhou “grandes bailes em casa de governador geral”, nos quais “as mulheres se sentavam numa longa fila de cadeiras preparada para elas no salão, enquanto aguardavam a dança, que era intercalada sempre por uma contradança. A dança alternava com canções, que eram cantadas por várias damas de maneira apenas tolerável¹⁶³”.

Os relatos dos estrangeiros Saint-Hilaire (1816) e Pohl (1820), com suas impressões a respeito da música que alegrava as festas domésticas de Vila Rica, revelam características bastante peculiares desse tipo de divertimento. Uma delas é a presença de mulheres figurando como cantoras nos saraus; a presença delas, naquele momento, era proibida na execução das músicas

barras de ouro, e voltam trazendo sal, vinho, chitas, panos, presuntos, espelhos, ferramentas, novos escravos, etc.” (SPIX & MARTIUS, 1938, p. 312).

¹⁶²POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. pp. 416-417.

¹⁶³Idem. p. 417.

nos eventos públicos, como por exemplo, no coro das igrejas e também nos teatros¹⁶⁴. As vozes femininas nas celebrações religiosas eram cantadas por homens em falsete, e nas óperas apresentadas no teatro os papéis femininos eram interpretados por homens travestidos. Mas se nos espaços públicos a participação das mulheres como musicistas era limitada, nos privados, elas já possuíam maior entrada.

A participação feminina neste formato de “música privada” ou “música doméstica”, aliás, foi bastante propagada naquele período, foi inclusive incentivada. Fazia parte da boa educação das moças saber música, principalmente o piano e o canto¹⁶⁵, fato que pode ser comprovado nos inúmeros anúncios de colégios¹⁶⁶ (internatos e externatos) para meninas nos jornais durante todo o século, nos quais o ensino de música figurava entre as principais habilidades ofertadas no cardápio de disciplinas pelas mestras. Cristina Magaldi (2004) observa que

[...] o piano, instrumento musical da burguesia europeia, também delineou os papéis de gênero na sociedade brasileira. Assim como as mulheres burguesas europeias, muitas das mulheres das classes média e alta tornaram-se pianistas ou cantoras. [...] tocar piano era uma habilidade necessária para comprovar a domesticidade da mulher, bem como o seu nível de educação (MAGALDI, 2004, p. 22)¹⁶⁷.

Na literatura do século XIX, é possível encontrar diversas passagens em obras clássicas, nas quais a ligação da mulher com a música aparece de forma a enaltecê-la, ou seja, demonstrando que o fato de saber música a tornava uma pessoa mais culta e bem-educada. Bernardo Guimarães (1875), em sua obra *Escrava Isaura*, (FIGURA 8) fez a seguinte descrição sobre a educação que foi dada à protagonista Isaura:

¹⁶⁴ Um documento emitido pelo chefe de polícia de Portugal no último quartel do século XVIII regulamentava a encenação de comédias nos teatros públicos, permitindo apenas atores e cantores do sexo masculino, efetivamente banindo as mulheres dos palcos. Tal proibição, no entanto, não foi observada imediatamente por todos os domínios portugueses. Há um documento que comprova, já em 1770, a presença de mulheres nos palcos de Vila Rica (carta do proprietário da Casa da Ópera João de Lisboa ao Doutor José Gomes Freire de Andrade com os seguintes dizeres: “já tenho na casa da ópera duas fêmeas que representam, e uma delas com todo o primor, muito melhor que as do Rio de Janeiro [...]” – (APM – Códice CC1174, f. 42v). Francisco Curt Lange demonstrou a continuidade da presença das mulheres ainda por alguns anos em Vila Rica, já que as óperas encenadas nas festas reais de 1786 contaram com pelo menos três cantoras: Ana Joaquina, Violante Mônica e Antônia Fontes. In: CURT LANGE, Francisco. *La música em Minas Gerais: um informe preliminar*. Boletim Latino-americano de Música, n. 6, pp. 434-436. Tal prática, porém, passou a não ser mais percebida já nos primeiros anos do século XIX.

¹⁶⁵ As aulas de música (principalmente piano e canto) foram amplamente abordadas por Ana Cristina Pereira Lage em sua tese *Conexões Vicentinas: particularidades políticas e religiosas da educação confessional em Mariana e Lisboa oitocentistas*. A autora mostra-nos, a partir das aulas do Colégio da Providência de Mariana/MG, como eram as aulas de música ofertadas para as meninas.

¹⁶⁶ Foram encontrados, em jornais diversos, 21 anúncios de colégios para meninas entre os anos 1828 e 1885, todos com oferta de aula de música (canto e piano, ou pelo menos uma dessas habilidades).

¹⁶⁷ MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. EUA: Scarecrow Press Editora, 2004. 187 p.

[...] à medida que a menina foi crescendo e entrando em idade de aprender, foi-lhe ensinando a ler e escrever, a coser e a rezar. Mais tarde procurou-lhe também mestres de música, de dança, de italiano, de francês, de desenho, comprou-lhe livros, e empenhou-se enfim em dar à menina a mais esmerada e fina educação, como faria com uma filha querida¹⁶⁸’.

Figura 8 - Capa do Romance “A Escrava Isaura” (2002)



Fonte: <https://livraria.folha.com.br/homepage/escrava-isaura-bernardo-guimaraes-1013927.html>

Do mesmo autor [s.d.], na obra *A filha do Fazendeiro*, há a seguinte passagem a respeito do ensino ofertado à personagem central:

Paulina tinha tido uma educação acurada e a mais completa que naqueles tempos em nosso país se podia dar a uma menina [...] recebeu com muito aproveitamento lições de leitura, música, dança, e aprendeu as maneiras de uma sociedade um pouco mais polida do que era a Uberaba naqueles tempos¹⁶⁹.

Machado de Assis (1886), em seu conto *A Pianista*, apresenta uma mulher que tinha a música como profissão, tocando e dando aulas de piano:

Malvina (era o nome da pianista) era estimada onde quer que fosse exercer a sua profissão. A distinção de suas maneiras, a delicadeza de sua linguagem, a beleza rara e fascinante, e mais do que isso, a boa fama de mulher honesta

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. São Paulo: Editora Scipione, 2002. p. 17.

¹⁶⁹ GUIMARÃES, Bernardo. *A filha do Fazendeiro*. In: *Tradições de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s.d., p. 17.

acima de toda a insinuação, tinha-lhe granjeado a estima de todas as famílias¹⁷⁰.

Naquele período, o lugar da mulher passava a ser redimensionado dentro das características de uma sociedade patriarcal; a elas começaram a ser permitidas novas funções, a partir de uma nova lógica de interação social. Num exemplo disso, o jornal ouro-pretano *O Universal*, de 1841, publicou uma matéria tecendo críticas à “actual educação da sociedade”, com foco principal à educação feminina:

[...] mas agora, parece que só se exigem nas meninas prendas de seducção: de coser, bordar, &c, muito pouco ou nada; só se quer que a “nhanhãzinha” aprenda bem a musica, o piano, a dança, e francês, para ter abertos os thesouros da sabedoria das novellas, e poder conversar a seu gosto com os estrangeiros e tornar-se dest’ arte litterata, politica, estadista, philosofa, e quase sempre bacharela formada no baile, na partida, &c (O UNIVERSAL, 1841, edição 43 – anno XVII, p. 2).

Este “novo perfil” das mulheres no século XIX também foi descrito pelo autor Gilberto Freyre em sua obra *Sobrados e Mucambos*. Neste romance, a reprovação pela educação e o comportamento das mulheres dos oitocentos partia de um padre:

Contra as senhoras afrancesadas da primeira metade do século XIX que liam romancesinhos inocentes, o Padre Lopes Gama bradava, como se elas fossem pecadoras terríveis. Para o padre-mestre, a boa mãe de família não devia preocupar-se senão com a administração de sua casa, levantando-se cedo a fim de dar andamento aos serviços (...) o Padre Lopes Gama não se conformava que, nos princípios do século XIX, estivesse sendo substituída por um tipo de mulher menos servil e mais mundana; acordando tarde por ter ido ao teatro ou a algum baile; lendo romance; olhando a rua pela janela ou da varanda; levando duas horas no toucador ‘a preparar a charola da cabeça’; outras tantas horas no piano, estudando a lição de música; e ainda outras, na lição de francês ou na de dança (FREYRE, 2000, p. 141)¹⁷¹.

Fato é que, apesar de desagradar a uma ala da sociedade, a participação feminina nas práticas musicais em Vila Rica/Ouro Preto foi crescendo ao longo do século XIX, assim como em todo o país. O *Almanak Administrativo Civil e Industrial de Minas Gerais*, de 1864, informava que era “notável a habilidade das Sras. Ouro-Pretanas para o piano e canto; algumas hábeis cantoras e pianistas¹⁷²”. Os atributos das mulheres ouro-pretanas foi o que também chamou atenção do viajante britânico Richard Burton em sua estada na cidade de Ouro Preto em 1867. Além de

¹⁷⁰ ASSIS, Machado de. *A Pianista*. (Publicado originalmente em Jornal das Famílias, 1886).

¹⁷¹FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.p. 141.

¹⁷²MARTINS, A. de Assis & OLIVEIRA, J. Marques de. *Almanak Administrativo e Industrial de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: Typographia de Actualidade, 1864. p. 61.

elogiar as características físicas, destacou também a habilidade das mulheres em cantar e tocar piano:

[...] são belas, meigas, de um natural alegre, olhos vivos. Não há ouro-pretana alguma que não seja espirituosa, doceira e que a respeito de música não conheça, pelo menos o método de Hunten¹⁷³ de princípio ao fim. Cantam maravilhosas modinhas, com acompanhamento de violão ou de piano, e nessas ocasiões, julgo que nenhuma mulher do mundo poderá rivalizar em atrativos com uma ouro-pretana, senão outra ouro-pretana (BURTON, 1976, p. 43)¹⁷⁴.

O bom desempenho das mulheres de Ouro Preto na prática musical foi testemunhado até pelo imperador Pedro II e pela imperatriz Tereza Cristina quando visitaram a imperial cidade, em 1881. Entre as grandes homenagens e festas em honra aos ilustres hóspedes, as apresentações femininas tiveram grande destaque:

[...] entre os vários números de escolhidas músicas, todos muito aplaudidos, destacou-se o de canto pela senhorinha Ana Guilhermina, acompanhada ao piano por sua irmã Leopoldina Carolina, ambas filhas do Conselheiro Dr. Quintiliano José da Silva. A senhorinha Ana Guilhermina cantou com verdadeiro sentimento e expressão a bela melodia de “A. Rotoli – Fiori che Lange”. Neste concerto, houve também músicas executadas em dois pianos, a oito mãos (A ACTUALIDADE, 1881, n. 16, p. 1)¹⁷⁵.

Os saraus domésticos foram constantes por todo o oitocentos, procurando copiar os modelos europeus, seja na música, na dança, como também nas vestimentas e nos costumes. Eram sempre noticiados pelos jornais de Ouro Preto, e davam maior destaque àqueles de cunho político, promovidos por desembargadores, deputados, como também pelo presidente da Província. Um desses saraus também foi descrito por Burton da seguinte forma:

Durante a nossa curta estada em Ouro Preto, o ligeiro contato com a sua sociedade deixou-nos muitas impressões agradáveis, e custa-nos a compreender aqueles viajantes que se queixam de que ‘não é o estilo das coisas a que estão acostumados’. Comparecemos a um sarau musical, com muitas modinhas, oferecido pela amável família do ex-Secretário do Governo, José Rodrigues Duarte [...] (BURTON, 1976, p. 307)¹⁷⁶.

A principal transformação ocorrida nessas reuniões festivas ao longo do século XIX estava no repertório tocado, já que a partir da segunda metade do século outras danças de salão –

¹⁷³*Methodo de Piano-forte*, composto por Francisco Hunten e traduzido pelo português Rafael Coelho Machado no Brasil em 1843.

¹⁷⁴BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo: Itatiaia, 1976. p. 43.

¹⁷⁵Jornal Ouro-pretano *A Actualidade* – Anno4 - Edição n. 16, p. 1.

¹⁷⁶BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo: Itatiaia, 1976. p. 307.

novidades em voga na Europa – ganharam a preferência do público: a valsa¹⁷⁷, a polca¹⁷⁸, a quadrilha¹⁷⁹, a mazurca¹⁸⁰ e o schottisch¹⁸¹. Além disso, nos eventos de maior pompa, também era comum a presença dos “professores da arte da música¹⁸²” com suas pequenas orquestras, ou mesmo de bandas de música¹⁸³.

Outro divertimento apreciado pelos cidadãos de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX, no qual a música estava presente, era o teatro. A Casa da Ópera de Vila Rica foi construída no século anterior e inaugurada em 7 de junho de 1770 – dia do aniversário do rei de Portugal, D. José I – com a ópera *São Bernardo* de autoria do inconfidente Cláudio Manoel da Costa; foi construída e administrada pelo contratador João de Souza Lisboa e representou um grande marco, por se tratar do primeiro teatro de Minas Gerais. Nas primeiras décadas de funcionamento, a Casa da Ópera recebeu grande quantidade de espetáculos¹⁸⁴, com atores contratados de Sabará, Congonhas do Campo e do Tejuco, obras encomendadas do Rio de Janeiro e de Lisboa, além de composições exclusivas para serem apresentadas naquele espaço, bem ao “gosto português¹⁸⁵”. Tais textos teatrais eram declamados, “intercalando-se as falas com árias, duetos e coros cantados. Esses trechos musicados poderiam ser de autoria de compositores locais ou extraídos de óperas italianas e cantados em italiano¹⁸⁶”.

¹⁷⁷A valsa é uma dança em compasso ternário, nascida na Alemanha no século XV. Chegou ao Brasil com os portugueses no início do século XIX, só ficando conhecida na segunda metade do mesmo século.

¹⁷⁸A polca é um gênero musical de dança em compasso binário e andamento vivo que se originou na Boêmia (atual República Tcheca) no início do século XIX. Rapidamente se espalhou pelo mundo se transformando em um fenômeno; foi ao lado da valsa, a dança mais popular do período.

¹⁷⁹A quadrilha teve origem na Inglaterra no século XIII. Mais tarde, foi incorporada e adaptada à cultura francesa, sendo desenvolvida nas danças de salão na França a partir do século XVIII. Assim, se tornou popular entre a nobreza europeia. Com sua disseminação na Europa, chegou a Portugal e, mais tarde, se popularizou no Brasil a partir do Século XIX mediante influência da Corte Portuguesa. Embora fosse uma dança que acontecia nos meios aristocráticos, conquistou também o povo e adquiriu um novo significado mais popular.

¹⁸⁰A mazurca é uma dança folclórica de origem polonesa de compasso ternário que é dançada em pares que, enlaçados, formam figuras geométricas. Chegou ao Brasil na década de 30 do século XIX e se popularizou em todas as províncias do país.

¹⁸¹O schottisch é uma dança de origem germânica parecida com a polca; chegou a ser chamada de polca alemã pelos ingleses e foi trazida para o Brasil em julho de 1851 pelo professor José Maria Toussant. A novidade schottisch despertou grande entusiasmo nos brasileiros e passou a ser dançada nos salões de todo o país.

¹⁸²Nome dado aos músicos profissionais no período.

¹⁸³Há inúmeras publicações nos jornais do período relatando festas particulares e jantares em casas de políticos com a presença dos professores da arte da música, assim como de bandas particulares e, também, militar do Corpo Policial de Ouro Preto.

¹⁸⁴Cf. AVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*; BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se apresenta a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*.

¹⁸⁵Obras traduzidas do teatro italiano, francês e espanhol para o português, processo que muito frequentemente contava com a inclusão de personagens cômicos, conhecidos como “graciosos”, à trama. Cláudio Manoel da Costa, inclusive, teria traduzido obras de Pietro Metastasio para o português com o intuito de serem representadas na Casa da Ópera (APM – Col. APM – Cx 01, doc. 03).

¹⁸⁶BRESCIA, Rosana Marreco. *Os teatros públicos na capital das Minas setecentistas: da casa da Ópera de Vila Rica ao Theatro do Ouro Preto*. In: Revista IEB, n. 52, set./mar. 2011. p. 89-106.

Mesmo com a morte do fundador-proprietário poucos anos depois de sua inauguração, em 1778, o teatro continuou sendo administrado por particulares. A partir do início do século XIX, ele passou a ser responsabilidade do Departamento de Obras Públicas de Vila Rica, contudo, arrendado ao empresário José Joaquim Vieira Souto¹⁸⁷; essa informação é importante porque, a partir de então, o governador passou a ter forte influência sobre tudo o que ocorria naquele espaço, incluindo o repertório que seria apresentado; “espectaculos theatraes, em que a arte sumptuosamente protegida pelos governadores era cultivada com esmero no gosto da época¹⁸⁸”.

Coincidentemente, naquele mesmo período, muitos viajantes que estiveram em Vila Rica visitaram a Casa da Ópera e descreveram suas impressões sobre o lugar, incluindo as intervenções feitas pelo governo no calendário e na programação apresentada no espaço. O primeiro europeu a testemunhar e descrever sobre as práticas musicais e teatrais ocorridas naquele teatro foi o mineralogista inglês John Mawe, quando lá esteve em 1810:

Estando o teatro aberto, estive ali por duas noites e fiquei bastante gratificado em verificar que a diversão racional do drama havia superado as selvagens touradas. O teatro e os cenários eram bem feitos e as interpretações toleráveis; se eles fossem mais encorajados, maior seria a recompensa do público. Eles sempre estiveram sob o controle do governador, e geralmente estão sujeitos a tantas restrições que são obrigados a representar essas peças apenas segundo os seus caprichos (MAWE, 1974, p. 141)¹⁸⁹.

O pensamento de que “o drama substituiu as selvagens touradas” denota a importância atribuída à construção da Casa da Ópera, que representou uma grande mudança no que diz respeito às representações teatrais e musicais que ocorriam em Vila Rica. Antes do teatro físico, as apresentações eram realizadas apenas nas festas públicas, encenadas normalmente em palcos de madeira construídos especificamente para este fim em praças públicas. A rua era, até então, o cenário das festas que concentravam uma série de práticas representacionais incluindo cavalhadas, touradas, procissões religiosas, desfiles de alegorias, carros triunfais, poesias, danças, músicas e apresentações de peças teatrais.

É fato que a emergência da Casa da Ópera não extinguiu as manifestações públicas de rua, principalmente pelo fato de ser ele um espaço restrito apenas à elite local; permitiu, porém, uma evolução no fazer teatral e musical na vila/cidade. Entre seus espectadores figuravam as mais

¹⁸⁷ APM – CC – Cx 134, planilha 21.140/4, fl.1.

¹⁸⁸ Trecho do conto/crônica/teatro *A cabeça de Tira-Dentes* de Bernardo Guimarães. In: GUIMARÃES, Bernardo. *História e Tradições da Província de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, 1867.

¹⁸⁹ MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1974. p. 141.

importantes personalidades da sociedade mineira: ouvidores, advogados, procuradores, contratadores, mineradores, poetas, os próprios governadores da Capitania e alguns inconfidentes. “No caso da capital das Minas Gerais, assume importância o fato de que o teatro era o único espaço público existente de convivência fora do âmbito religioso” (BRESCIA, 2012, p. 5)¹⁹⁰; já que nas primeiras décadas do século XIX, “não havia em Vila Rica nenhum café passável, nenhuma biblioteca, nenhum gabinete literário, nenhum centro de reunião” (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 138)¹⁹¹.

O naturalista alemão Georg Wilhelm Freyreiss, em viagem por Vila Rica no ano de 1814, descreveu a Casa da Ópera como um “edifício pequeno, com atores medíocres e todos mulatos, porque os brancos desdenham este meio de vida¹⁹²”. Já o francês Saint-Hilaire, ao visitar o teatro e assistir a uma peça (provavelmente realizada por amadores), ainda acrescentou as seguintes ponderações:

Existe, na verdade, uma casa de espetáculos em Vila Rica; como, porém, vamos ver, bem pouco compensa a falta de tantas outras comodidades. Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho, mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos. Não têm a menor ideia de indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens vestidas à turca e heroínas à francesa. Quando esses atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê a peça enquanto eles a declamam, fala tão alto, que frequentemente a sua voz mascara completamente a dos interpretes (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 139)¹⁹³.

As impressões sobre a Casa da Ópera de Vila Rica, seu público e a qualidade do espetáculo que lá ocorria, foram também descritas pelo viajante inglês John Luccock; sua viagem à capital de Minas Gerais ocorreu entre os anos de 1817 e 1818:

[...] ao chegar, dei com uma sala acanhada, sofrivelmente pintada e a plateia cheia de uma gente muito modesta e mal-encarada. Não mitigava ao menos o aspecto desse publico a presença de mulheres, pois que nenhuma é admitida nessa parte do teatro [...] Era impossível representar-se cena mais aborrecida e como aconteceu de estarem outros órgãos sensoriais da minha pessoa irritados, além dos olhos e dos ouvidos, deixei meu lugar e fui-me embora (LUCCOCK, 1975, pp. 332-333)¹⁹⁴.

¹⁹⁰ BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se apresenta a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. São Paulo: Paco Editorial, 2012. p. 5.

¹⁹¹ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. p. 138.

¹⁹² FREYREISS, Georg W. *Viagem ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p. 93.

¹⁹³ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. p. 139.

¹⁹⁴ LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

Johann Emanuel Pohl esteve no teatro em 1820 e descreveu as suas observações a respeito das companhias dramáticas e do repertório apresentado:

Outro prazer dos moradores de Vila Rica é frequentarem o teatro [Casa da Ópera]. O pessoal do teatro consiste em companhias ambulantes ou, na falta delas, em amadores. Como se julga improprio que as senhoras apresentem um papel no teatro, todos os papéis femininos são desempenhados por homens. Pode-se imaginar a impressão que causa a um europeu tal modo de representar [...] Embora só haja espetáculo uma vez por semana, o teatro fecha-se quando o governador adocece. Durante minha estada em Vila Rica, tive ensejo de assistir a três representações e a uma opereta de Pittersdorf, bem como a prima-dona na ópera “Mädchenvon Marienburg” e Inês de Castro, a peça predileta dos portugueses. (POLH, 1976, p. 63)¹⁹⁵.

As narrativas dos viajantes teciam diversas críticas à casa de espetáculos de Vila Rica, principalmente no que tange às características físicas do lugar, aos atores e companhias e, também, às obras ali representadas que na opinião deles eram, no máximo, “passáveis”. Naturalmente, os estrangeiros, já familiarizados com os belos e modernos teatros europeus da época, achariam tudo muito rústico e simples. Tais descrições, no entanto, nos fornecem curiosas informações sobre este tipo de manifestação artística e, também, sobre as práticas sociais que se realizavam naquele espaço¹⁹⁶; impressiona, por exemplo, o fato de que as apresentações ocorriam semanalmente, já que a maior parte dos espetáculos era representada por companhias ambulantes, fato que sugere ser grande a circulação desses grupos naquele tempo. Mesmo que atores e músicos locais também fizessem parte de alguns elencos que se apresentavam na Casa da Ópera, era grande a demanda por novos espetáculos e, por isso, sempre novas companhias chegavam à capital.

Embora as obras teatrais não tenham sido consideradas de alta qualidade pelos estrangeiros, não se podia dizer o mesmo em relação às obras musicais. As óperas recém-chegadas à corte da Europa, rapidamente também ganhavam os palcos de Vila Rica/Ouro Preto; assim, o que havia de mais “moderno” no repertório da época passou a ser visto na Casa da Ópera. O repertório apresentado consistia em

¹⁹⁵POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. pp. 416-417.

¹⁹⁶“Mesmo que muitas de suas detalhistas descrições de nossas festas que, diga-se de passagem, exerciam sobre eles uma mescla de fascínio e repulsa, encantamento e medo, tivessem como objetivo de fundo a crítica ao barbarismo de nossos costumes, nem por isso deixam de ser, igualmente, um ‘testemunho que é quase único’ numa sociedade iletrada como era a sociedade brasileira” (SCHWARCZ, 2001, p. 612 apud PEREZ *et. al.*, 2018, p. 36).

obras traduzidas do teatro italiano, francês e espanhol para o português, processo que muito frequentemente contava com a inclusão de personagens cômicos, conhecidos como “graciosos”, à trama. O texto teatral era declamado, intercalando-se as falas com árias, duetos e coros cantados. Esses trechos musicados poderiam ser de autoria de compositores locais ou extraídos de óperas italianas e cantados em italiano¹⁹⁷ (BRESCIA, 2011, p. 97).

O impedimento da participação das mulheres, tanto no elenco dos espetáculos, quanto nas plateias do teatro foi, também, aos poucos, se tornando mais flexível. Já na segunda metade dos oitocentos, raras eram as apresentações que não contavam com a presença feminina nos elencos.

A programação do que se apresentava na Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto também foi se diversificando, não se limitando apenas às companhias teatrais e musicais vindas de todos os cantos do país. Ao longo do século XIX, passou a ser palco também de manifestações políticas como, por exemplo, as festividades comemorativas pela visita do Imperador Pedro I que contou com “huma academia de música composta pelos melhores professores, que executaram várias peças selectas de musica vocal e instrumental¹⁹⁸”; outro exemplo, foram as comemorações pelo aniversário do Imperador D. Pedro II, em que “os senhores professores de música executaram uma excelente overture, enquanto apparecera a ephigie do mesmo augusto senhor¹⁹⁹”. Outra manifestação cultural que sofreu modificações e que, acabou adentrando o espaço do teatro da Casa da Ópera foi o Carnaval; até o ano de 1857, os “entrudos²⁰⁰” carnavalescos realizavam-se pelas ruas, onde os foliões molhavam-se, uns aos outros, com baldes de água fria, limões, vinagre e sujavam-se com pó de arroz, farinha de trigo e tinta. Posteriormente a essa data, os ideais de “regeneração carnavalesca” aboliram as práticas do entrudo, considerado por muitos como “bárbaro, turbulento e prejudicial às boas maneiras”, substituindo-o pelo *bal-masqué* no theatro e por desfiles de mascarados nas ruas a pé e a cavalo²⁰¹.

A rua também foi palco de outros formatos de manifestações musicais, também corriqueiras no cotidiano vila-riquenho/ouro-pretano oitocentista. Se para a elite local havia os bailes de luxo (nas casas dos mais ricos ou no teatro), para os setores das camadas médias e populares, os momentos de festividade se davam, normalmente, nas ruas. Um dos típicos eventos que envolvia essa camada da população era a serenata noturna; tal prática foi bastante difundida

¹⁹⁷A pesquisadora Rosana Marreco Brescia em sua obra *Os teatros públicos na capital das Minas setecentistas*, apresenta um sistemático levantamento dos principais títulos das obras apresentadas nos principais teatros da América Portuguesa e das práticas das Casas da Ópera luso-americanas, incluindo a Casa da Ópera de Vila Rica.

¹⁹⁸In: *Jornal Abelha do Itaculomy*, edição 43, de 11/04/1825. p. 4.

¹⁹⁹In: *Jornal Correio Oficial de Minas*, edição 197, de 25/11/1858. p. 2.

²⁰⁰Cf. ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças Populares: Festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Saraiva, 2010.

²⁰¹Há diversas notícias nos jornais de Ouro Preto sobre as festividades do Carnaval após 1857.

desde o século XVIII²⁰², chegando a ser considerada proibida, em 1795, pelas *Ordenações do Reino*:

Por se evitarem os inconvenientes que se seguem nas músicas, que algumas pessoas costumam dar de noite, cantando ou tangendo com alguns instrumentos às portas de outras pessoas; defendemos, que pessoa alguma, de qualquer qualidade e condição que seja, não se ponha só, nem com outros a tanger, nem cantar à porta de outra alguma pessoa, desde anoitecer, até que o sol seja saído (ALMEIDA, 1870, p. 1230)²⁰³.

Apesar de o regimento determinar que “não se dê a música à noite pelas ruas”, tais prescrições foram ignoradas em Vila Rica/Ouro Preto em várias oportunidades; “havia serenatas extraordinárias, em que tomavam parte mais de 10 ou 15 figuras de bons músicos, que levavam o cavaquinho, violino, flauta, clarineta, bombardino, violoncelo e baixo²⁰⁴”.

As serenatas nas ruas, junto aos bailes domésticos, foram os principais propagadores de dois gêneros musicais de canção que fizeram sucesso em todo o país, e também na capital de Minas Gerais naquele período: lundu-canção²⁰⁵ (FIGURA 9) e a modinha²⁰⁶. Existiram dois tipos de lundu; a forma instrumental tipicamente dançante, já apresentada anteriormente, e a forma cantada, também conhecida por lundu-recitativo, cujas letras eram “alegres, engraçadas e maliciosas, recheadas de expressões de duplo sentido²⁰⁷” e eram, geralmente, acompanhadas por violas.

²⁰² No relato de Simão Ferreira Machado sobre a festa do Triunfo Eucarístico ocorrida em Vila Rica no ano de 1733, as serenatas tiveram destaque: “Em todas as noites destes dias se continuaram, ao mesmo Senhor, excelentes serenatas de boas músicas [...]. In: LIMA JUNIOR, Augusto de. *Vila Rica do Ouro Preto*. Rio de Janeiro: EGL Editora, 1996. p. 121.

²⁰³ ALMEIDA, Cândido Mendes. *Código Philipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal*. 14. ed. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Filomático, 1870. Dos que dão música de noite. Livro V, título LXXXI, p. 1230.

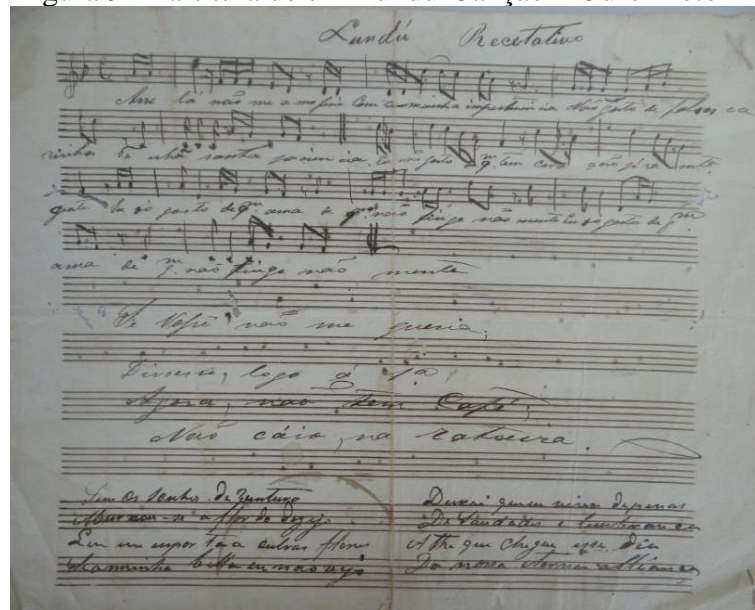
²⁰⁴ CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. *Ôuro Preto*. Belo Horizonte: edição própria, 1977. p. 184.

²⁰⁵ Composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior, o lundu é uma música alegre e buliçosa, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais. A referência mais remota encontrada sobre o lundu-canção está na *Viola de Lereno*, coletânea de composições de Domingos Caldas Barbosa, publicada em Portugal em 1798.

²⁰⁶ “O primeiro nome a aparecer na elaboração da modinha, ainda como forma (depois se transformou em gênero) foi o mineiro Manoel Ignácio da Silva Alvarenga, nascido em Vila Rica no século XVIII, filho de músico e, conforme documentação, habilíssimo tocador de rabeca. O outro nome é Caldas Barbosa, padre que residiu muitos anos em Minas Gerais. Ambos, companheiros de trabalho, foram estudar em Portugal e para lá levaram a “modinha”, que se tornou mania brasileira, tal foi o sucesso”. In: OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *A música oficial em Vila Rica*. Ouro Preto, 1978. p.65.

²⁰⁷ Cf. CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

Figura 9 - Partitura de um Lundu-Canção – Ouro Preto



Fonte: Museu da Inconfidência/Setor de Musicologia: Acervo Curt Lange.

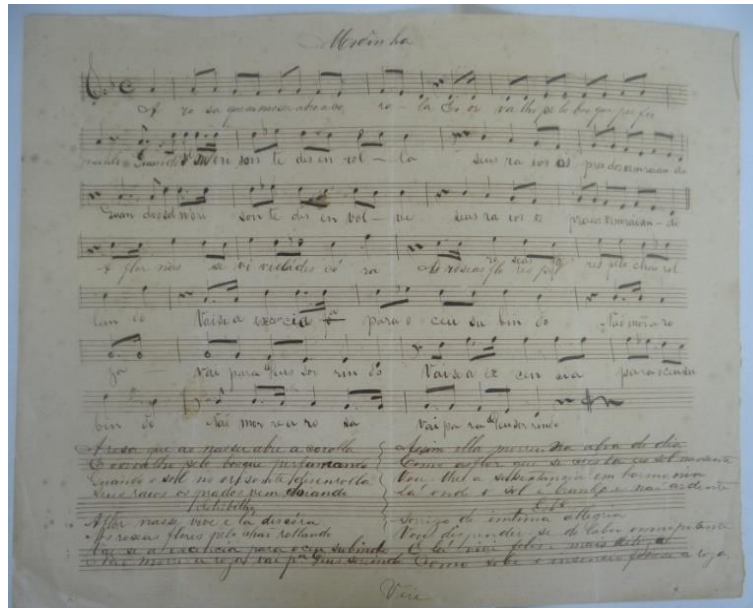
As modinhas também se dividiam em duas categorias, embora ambas sejam de música cantada com letras (canções): a modinha de salão ou modinha imperial²⁰⁸, e a modinha seresteira. No primeiro modelo, os autores pegavam versos de poetas como Gonçalves Dias, Tomás Antônio Gonzaga, Fagundes Varela e Castro Alves e os musicavam; este tipo de composição era também conhecido como ária e, geralmente, eram compostas para serem executadas por piano, flauta e canto. Já as modinhas usadas nas serestas, “faziam parte da vida bucólica da cidade, do grupo de amigos, dos boêmios, dos namorados e suas juras eternas de amor ao luar [...] à noite, saíam pelas ruas a pé, sob o sereno da madrugada, com a viola no ombro fazendo a romântica peregrinação²⁰⁹”. Ou seja, a modinha da seresta tinha um caráter de cantiga popular urbana, que se propagou principalmente por meio de músicos amadores que criavam suas letras e músicas e se apresentavam pelas ruas. Por este motivo, eram sempre compostas para serem executadas por instrumentos de fácil transporte e locomoção (flauta, violão, clarinete, viola) e, geralmente, anônimas.

²⁰⁸Nome atribuído por Mário de Andrade às modinhas de salão em seu profundo estudo sobre as modinhas. In: ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Itatiaia Editora, 1980. 70p.

²⁰⁹REZENDE, Conceição. *A música integrada no fenômeno social do século XIX*. In: Anais do III seminário sobre a cultura mineira: século XIX. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p. 62.

Nesta pesquisa, encontramos dezenas de partituras²¹⁰, entre composições de lundu-canção e modinhas (tanto de salão como de seresta), datadas da segunda metade do século XIX, e que pertenceram a famílias de Ouro Preto. Eis um exemplo de uma modinha seresteira (FIGURA 10), intitulada apenas como *Modinha*.

Figura 10 - Partitura de Modinha Seresteira – Ouro Preto



Fonte: Museu da Inconfidência/Setor de Musicologia: Coleção Família Gesteira

Letra:

A roza que ao nascer abre a carola
E o orvalho pelo bosque perfumando
Quando o sol no orisonte disenrolla
Seus prados os raios vêm raiando

Estribilho

**A flor nasse, vive e lá discóra
As roseas flores pelo chão rollando
Vai-se a excencia para o ceu subindo
Não morre a roza vai p^a Deus sorrindo**

Assim ella morreu na alva do dia
Como a flor que se crésta ao sol nassente
Vou-lhe a subextancia em harmonia
Lá onde o sol é brando e não ardente

Estribilho

²¹⁰As partituras encontram-se no setor de musicologia do Museu da Inconfidência e foram doadas por duas tradicionais famílias de Ouro Preto (Coleção Família Gesteira e Coleção Anália Esteves Ribas). As obras datam da segunda metade do século XIX.

Sorrizo de intima alegria
 Vou disprender-se do calmo omnipotente
 E lá vivi feliz e mais ditosa
 Como sobe o insencio foi-se a caza

Estribilho

E um poeta infeliz que amava tanto
 Um momento não deixou de carpir
 Juncto a louza sentado triste canto
 No allauide funeiro a desferir

Estribilho

Derramava sentido ardente pranto
 A tanta dor que não pôde rezestir
 Nas artérias o sangue éra gellado
 E morreu junto alouza lá sentado

Conforme explicitado anteriormente, as modinhas seresteiras e o lundu-canção se constituíam como repertório principal das serestas que ocorriam nas ruas da capital da Província de Minas Gerais. Dentre o conjunto de partituras da coleção ouro-pretana de lundus e modinhas a que tivemos acesso, neste trabalho, não foi possível determinar uma instrumentação característica na composição para o acompanhamento da voz; há composição de violão e voz; piano e voz; clarinete e voz; violão, flauta e voz; violão, violino, flauta e voz. O que é possível afirmar, porém, é que estes estilos de música ultrapassaram as janelas abertas dos saraus burgueses, ganhando as ruas e o povo.

As ruas e praças da vila/cidade foram também o cenário para o desenvolvimento e fortalecimento de um fenômeno musical: as bandas de música. O século XIX é, por excelência, o século das bandas de música que se proliferaram por todo o país. As bandas, neste formato de sopro e percussão, preservado até os dias atuais, são procedentes de um formato um pouco mais antigo – da primeira metade do século XVIII - conhecido por “banda de charamellas²¹¹” ou “terno de barbeiros²¹²”. Há documentos que comprovam a existência desse tipo de grupo musical em Vila Rica nos setecentos; um exemplo aparece na narrativa da transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a do Pilar no ano de 1733, quando Simão Ferreira Machado, após citar um alemão que “rompia com sonoras vozes de um clarim o

²¹¹As charamellas eram instrumentos de sopro de madeira e com sistema de palhetas.

²¹²As bandas de barbeiros ou terno de barbeiros eram assim conhecidas por serem formadas, geralmente, por músicos negros livres ou escravos, que acumulavam inúmeras funções como fazer barbas, arrancar dentes, aplicar bichas (sanguessugas) e também, tocar. Cf. TINHORÃO, J. Ramos. *Música de Barbeiros: estudo com bibliografia*. In: *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966. p. 127.

silêncio dos ares” acrescenta que “atrás vinhão a pé oito negros, vestidos por galante estilo; tocavão todos charamellas, com tal ordem, que alternavão as suas vozes com as vozes do clarim suspendidas humas, enquanto soavão outras²¹³”. Teriam sido, portanto, os músicos barbeiros e charamelleiros os pioneiros na formação de conjuntos musicais dedicados a um tipo de música mais espontâneo e popular, dedicado ao entretenimento; e o surgimento desses conjuntos em Vila Rica tão precocemente (paralelo aos primeiros conjuntos de barbeiros do Brasil - Rio de Janeiro, Salvador e Recife) demonstra a forte vocação dos mineiros para a música. Eles tocavam, normalmente, nos adros das igrejas antes dos cultos religiosos, nas procissões e nas festividades da cidade como forma de animar o público; há diversos documentos, principalmente nos livros das irmandades, em que é possível perceber a presença desses músicos nas “festas de fora da igreja”.

O viajante austríaco Polh descreveu a experiência que teve ao ouvir um terno de barbeiros em Vila Rica, o que chamou de “pandemônio”; detalhe é que o relato do viajante é de 1820 (mais de oito décadas após a primeira indicação da presença dos músicos charamelleiros na festa do triunfo eucarístico de 1733), o que indica que essa prática perdurou por muitos anos na Vila:

Esta noite o tumulto alcançou proporções incríveis. Várias hordas de negros desfilavam por todas as ruas e becos, desde às onze até mais tarde, acompanhados pelos seus instrumentos já descritos (flautas e choromelas). Sua gritaria e a contínua descarga de morteiros e fuzis aumentavam o ruído ensurdecedor. Mais tarde, hordas de mulatos e de brancos se somaram a algazarra com seus gritos e sons de instrumentos europeus. O resultado foi um caótico e indescritível pandemônio (POHL, 1951, p. 420)²¹⁴.

A descrição anterior merece destaque, pois além de indicar a continuidade da prática musical dos ternos de negros, demonstra que as charamellas já não eram mais os únicos instrumentos da banda nas primeiras décadas do século XIX; os mulatos e brancos que “se somaram à algazarra com instrumentos europeus” já apontam para o surgimento de outro tipo de banda em Vila Rica – a banda de sopro e percussão.

Naquele mesmo período, poucos anos antes, em 1815 surgiu a primeira banda militar do exército em Vila Rica. Esta banda era constituída por músicos profissionais da cidade e tinha a mesma formação instrumental das primeiras bandas militares do país, implantadas logo após a

²¹³*Triunfo Eucarístico*, Exemplar da Cristandade Lusitana, pp. 58-59. Reprodução em *fac-símile*. In: ÁVILA, Afonso de. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Vol. 1.

²¹⁴POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. p. 420.

chegada da família real e que seguiam o modelo das bandas de música militares europeias. Paralelamente a essa banda militar, outros conjuntos similares, formados por pessoas comuns da população, civis, com a mesma formação instrumental, também foram se formando; as primeiras referências a esse modelo de banda de música estão em publicações dos primeiros jornais que circularam em Vila Rica, em 1823. Todavia, é possível que as “bandas paizanas”, como eram denominadas, já existissem antes disso.

As bandas, tanto as militares como as paizanas, foram as principais responsáveis pela difusão da música por todas as classes sociais, indistintamente; o fato de se apresentarem nas ruas, gratuitamente, nas principais festas populares (religiosas, políticas e sociais) permitia que brancos, pardos e negros, ricos e pobres, pudessem ter acesso às principais novidades musicais daquele tempo: trechos de óperas, fantasias, marchas, dobrados, música de dança (polcas, valsas, mazurcas, contradanças). Além disso, funcionavam como escolas de música e centros de aperfeiçoamento para a grande massa popular, pois existia nesses espaços a oportunidade de aprender um instrumento musical sem nenhum custo.

Em todo o século XIX, foi possível perceber a presença das bandas de música nas mais distintas práticas sociais e eventos da vila/cidade. Além das retretas que eram dadas nas ruas e praças, as bandas passaram a tocar nas cerimônias religiosas dentro das igrejas (mesclando-se aos instrumentos de cordas, comuns nas grandes orquestras setecentistas). Ainda, já na segunda metade do século, a banda passou a ser presença garantida também dentro do teatro, seja nas parcerias que mantinham com as companhias dramáticas as quais se apresentavam na cidade, como também nos espetáculos de prestidigitação, de mágica, automáticos²¹⁵ ou líricos, com suas programações intercaladas não só pela música da banda, como nos grandes bailes, a exemplo dos bailes de máscara no carnaval.

As práticas musicais fomentadas nas/pelas bandas de música (foco deste estudo) serão abordadas com maior detalhamento e profundidade nos próximos capítulos deste trabalho.

Completando, pois, o mosaico polifônico de Vila Rica/Ouro Preto no século XIX, cabe, ainda, abordar as práticas de ensino da música que ocorriam tanto nas salas das casas, conforme já

²¹⁵Os espetáculos de prestidigitação, ou seja, de ilusionismo, envolviam tanto números de mágica como de ventriloquia; já os espetáculos automáticos se referiam a apresentações com bonecos, como, por exemplo, fantoches. In: DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. 426f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1993.

descrito, anteriormente, quando abordamos o ensino musical para as mulheres, como também nas salas de aula das instituições formais de ensino.

As aulas particulares de canto ou instrumentos musicais, ofertadas por professores, profissionais da Música, em suas casas ou nas casas dos(as) alunos(as) foram, também, prática comum naquela época. Foi possível encontrar nos jornais que circularam em Ouro Preto, ao longo de todo o século, assim como nos Almanacks, anúncios e ofertas daqueles que “davam lições de música²¹⁶” e ensinavam “com desvelo, carinho e perfeição a música vocal e instrumental²¹⁷”.

A música esteve, também, ao longo de todo o oitocentos, presente na organização curricular dos espaços formais de educação existentes na vila/cidade naquele período. Segundo Hébrard (1990),

assim como ler, escrever e contar foram o resultado da escolarização de saberes profissionais pode-se dizer que, no século XIX, assistimos à escolarização de vários outros saberes sociais, além do conhecimento científico, como, por exemplo, a ginástica, a música e o canto, os valores morais e cívicos, o desenho, a escrituração mercantil, o sistema de pesos e medidas, as noções de horticultura e arboricultura, os trabalhos manuais, a higiene, a puericultura, a economia doméstica, entre outros²¹⁸ (HEBRARD, 1990, p. 69).

Na primeira metade do século, após a independência do Brasil, começou-se o movimento de fortalecimento da educação na construção do Estado Nacional. A constituição de 1824²¹⁹, passou a garantir a instrução primária gratuita como direito de todo cidadão brasileiro (excluindo-se os escravos, pela sua condição de não-livre); o Estado, progressivamente, passou a se impor no processo de escolarização, procurando civilizar a população. Aos poucos, também, buscou-se substituir o antigo modelo de “escola de primeiras letras²²⁰”, herança do período colonial. Nesse sentido, em 1827²²¹, fixaram-se as disciplinas a serem ensinadas nas escolas primárias de meninos: ler, escrever, aritmética, geometria, gramática de português,

²¹⁶Maneira como a maioria dos professores da arte da música anunciavam suas aulas nos jornais.

²¹⁷*Jornal Correio Oficial de Minas*. Edição 214, de 31 de janeiro de 1859. p. 2.

²¹⁸ HÉBRARD, J. *A escolarização dos saberes elementares na época moderna*. Teoria & Educação, v. 2, 1990, pp. 65-110.

²¹⁹ Carta de Lei de 25 de março de 1824. *Constituição Política do Império do Brasil*, (art. 69 e 70). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm.

²²⁰ Este modelo foi completamente extinto em 1834.

²²¹ Lei Imperial de 15 de outubro de 1827. Primeira lei geral relativa à educação primária no Brasil. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38398-15-outubro-1827_566692_publicacao_original-90222-pl.html.

moral cristã e doutrina católica, leituras da constituição do Império e de história do Brasil (as aulas de música, por isso, não faziam parte da organização escolar primária naquele momento).

O ensino secundário, também, sofreu inúmeras mudanças pós-independência. As aulas-régias foram paulatinamente sendo substituídas por “cadeiras avulsas” ou “aulas isoladas²²²”. Segundo Vecchia (2005), o ideário iluminista estabelecido pela reforma pombalina foi, aos poucos, afetando a organização educacional do Brasil:

[...] as aulas-régias foram expandidas, sendo criadas cadeiras em diversos pontos do país, tais como de Retórica, de Hebraico, Matemática, Filosofia, Teologia, Línguas Modernas, Ciências Experimentais, Grego, Comércio e Música. Aos poucos ia-se rompendo a mentalidade do ensino clássico-humanístico dos jesuítas, com a introdução de novas disciplinas ministradas²²³ (VECCHIA, 2005, p. 79).

A partir da segunda década do XIX, a maior parte dos internatos e externatos privados de Vila Rica/Ouro Preto ofereciam aulas de música vocal e/ou instrumental. Existia uma relação de disciplinas consideradas “obrigatórias” ou “tradicionais” como Português, Matemática e História, por exemplo, que eram anunciadas em bloco, e outras que eram ofertadas de maneira avulsa, ou seja, “vendidas” à parte. Pelos anúncios nos jornais, a aprendizagem da música era considerada distintiva, já que era necessário que os pais fizessem um maior investimento para que seus filhos aprendessem esta Arte; era um diferencial na formação do/da aprendiz. Reforça esta tese, ainda, o fato das aulas de música possuírem um valor bem acima das demais disciplinas que eram ofertadas à parte nos anúncios desses estabelecimentos. Por exemplo: “calligraphia, contas e costura 5\$000 mensaes; inglês 5\$000 mensaes; bordado 7\$000 mensaes; música 10\$000 mensaes²²⁴”.

Embora já fosse comum a oferta do ensino de música, não existia, naquele período, ainda, uma legislação que abarcasse a música como disciplina obrigatória para o ensino secundário; logo, o ensino de música, naquele instante, ficaria restrito apenas àqueles que pudessem pagar por ele. No ensino privado, a música, era, então, ofertada como um “*plus*” na formação do(a) aluno(a).

²²² NEVES, Leonardo dos Santos. *Organização do ensino secundário em Minas no século XIX*. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2006.

²²³ VECCHIA, Ariclê. *O Ensino Secundário no século XIX: instruindo as elites*. In: STEPHAUNOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Camara (Org.). *Histórias e memórias da educação no Brasil*, vol. II: século XIX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

²²⁴ Exemplo retirado do *Jornal O Universal*. Edição 24, de 5 de março de 1841. p. 4.

A primeira instituição pública da capital a ofertar aulas de “música vocal” em sua grade curricular foi o Colégio Nossa Senhora da Assumpção, de ensino secundário, que fora criado por meio da lei 127 de 1840²²⁵, como primeira tentativa de se oferecer à mocidade um ensino leigo²²⁶ e público na Província de Minas Gerais. Entretanto, tal cadeira não fazia parte, efetivamente, da grade curricular ofertada pela escola; prova disso é que, nas festividades de inauguração da Instituição, o diretor “representou a necessidade de criar-se ainda uma aula da Língua Nacional, e outra de Musica Vocal, de que já tem dado lições um professor, que para isso se ofereceu gratuitamente²²⁷”. Ou seja, as aulas de música ocorriam no Colégio da Assumpção de Ouro Preto, porém de maneira informal; possivelmente, não tenha dado tempo de ter sido oficializada entre as lentes²²⁸, uma vez que a escola teve curta duração, fechando em 1844²²⁹.

A mesma Lei Provincial de Ensino, de 1835, que estabeleceu a criação do Colégio Nossa Senhora da Assumpção, determinou também a fundação de uma Escola Normal na capital de Minas Gerais, objetivando a formação de professores para a instrução primária. Apesar disso, a Escola Normal de Ouro Preto só foi inaugurada efetivamente em maio de 1840, ofertando um curso que tinha a duração de dois anos, com aulas nos períodos da manhã e da tarde e com a seguinte relação de cadeiras: Instrução Moral e Religiosa, Gramática da Língua Nacional, Aritmética, Sistema Métrico e Elementos da Geometria, noções gerais de Geografia, História, Geografia do Brasil (mormente da Província), Leitura Refletida da Constituição do Império, Legislação do Ensino, Desenho e Música.

Embora o ensino de Música fosse parte da formação dos, então, futuros professores primários da Província, não foi possível localizar, nesta pesquisa, fontes que pudessem ajudar a responder a algumas questões relativas ao período correspondente às duas primeiras etapas de funcionamento da Escola Normal (1840-1842) e (1847-1852)²³⁰, como: qual teria sido o

²²⁵ Livro da Lei Mineira, 1840. Ouro Preto: Typografia do Correio de Minas. T. VI, Parte 1^a, f. n^o 4, pp. 20-21.

²²⁶ O Colégio Nossa Senhora da Assumpção foi a primeira escola de ensino secundário criada após a primeira Lei Provincial de Ensino, de 1835, que tinha como proposta a oferta de um ensino leigo e público. Cabe ressaltar, no entanto, que é necessário relativizar o conceito de “leigo”, uma vez que a ligação de tal Instituição com a igreja católica não estava restrita apenas ao nome do colégio; era, também, dirigida por reverendos. Ao fechar as portas em 1844, teve suas aulas transferidas para o Seminário Episcopal de Mariana.

²²⁷ *Jornal O Universal*. Edição 23, Anno XVII, de 3 de março de 1841. p. 3.

²²⁸ Nome conferido às disciplinas ofertadas nas instituições de ensino.

²²⁹ Lei n. 245. Livro da Lei Mineira, 1843. Ouro Preto: Typografia do Correio de Minas. T. VI, Parte 2^a, f. n^o 3, pp. 44-45.

²³⁰ A Escola Normal de Ouro Preto teve três períodos de funcionamento. Após ter sido inaugurada em 1840, teve suas atividades suspensas por duas vezes. Não encontramos, todavia, nenhuma prova de aluno ou qualquer outro documento que detalhasse as aulas de música do período correspondente às duas primeiras etapas em que esteve ativado.

formato de tais aulas? O que era ensinado? Eram ofertadas nos dois anos do curso ou apenas em um? Qual era a carga horária da disciplina? As aulas seriam apenas teóricas ou também práticas? Quem era o professor da cadeira? Qual seria a formação do professor de música que estava formando os demais professores? É possível, no entanto, supor que se tratava de aulas de música vocal ou solfejo, uma vez que esse era o método de ensino mais utilizado na Europa naquele momento, e o modelo da Escola Normal de Ouro Preto, assim como das demais Escolas Normais estabelecidas, ao longo do século XIX na Província, teria sido inspirado nos moldes europeus, principalmente de Paris.

Em 1854, pouco tempo depois de a Escola Normal fechar as portas pela segunda vez, inaugurou-se em Ouro Preto o Liceu Mineiro; representava a tentativa de estabelecer-se em Minas Gerais um espaço de ensino secundário leigo e mantido pela Província, onze anos depois da primeira tentativa com o Colégio de Nossa Senhora de Assumpção de Ouro Preto. A finalidade do Liceu era de instruir a juventude e, também, de prepará-la para os cursos superiores; a ideia era criar em Minas Gerais um modelo à imagem e semelhança do Colégio Pedro II da Corte: “o Lycêo deve ter senão todas, ao menos quasi todas as Cadeiras existentes no Collegio de Pedro 2^o231”. Apesar de tal prescrição, a cadeira de Música – presente no currículo do Colégio Pedro II desde sua inauguração em 1838 – não chegou a fazer parte das cadeiras ofertadas pelo Liceu Mineiro em sua primeira etapa de funcionamento. Embora tenha sido criado sob muita expectativa, acabou extinto por meio de lei em 1860²³², seis anos apenas após a sua inauguração; uma grande reforma da educação, ocorrida no ano anterior, acabou tornando o funcionamento do Liceu insustentável, tanto do ponto de vista administrativo como, também, do financeiro. Com o encerramento das atividades do Liceu Mineiro, Minas Gerais permaneceria por mais de dez anos sem oferta pública do ensino secundário.

A década de 1870, entretanto, foi marcada por profundas transformações no ensino secundário na Província de Minas Gerais. A lei n. 1769 de 4 de abril de 1871 e o seu regulamento n. 62 de 11 de abril de 1872 foram responsáveis por reorganizar e estabelecer as diretrizes do ensino. A Música, nesse período, como consequência das mudanças propostas, passou a ocupar novo patamar dentro dos currículos escolares. A legislação ora citada, autorizava o governo a criar

²³¹ Fala dirigida à Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais pelo Presidente da Província, 1848 (*apud* NEVES, Leonardo dos Santos. *Organização do ensino secundário em Minas Gerais no século XIX*. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 102.

²³² Lei Provincial n. 1064 de 4 de outubro de 1860. Livro da Lei Mineira, 1860. Ouro Preto: Typografia do Correio de Minas. T. IV, Parte 1^a, f. n^o 3, pp. 101-104.

novamente um Liceu na capital e outros seis em diferentes regiões da Província; assim, em 18 de abril de 1872 instalou-se, pela segunda vez em Ouro Preto, o Liceu Mineiro. Nessa nova etapa de funcionamento, o curso passou a ser ministrado em seis anos; no novo currículo, a Música não só passou a fazer parte da grade ofertada, como era a única disciplina presente nos seis anos do curso (QUADRO 1). A cadeira de Música, era de responsabilidade do professor Caetano José Augusto de Menezes²³³ que, além da música vocal, ensinava também a teoria musical; o método utilizado para o ensino teórico da música no Liceu (FIGURA 11) era o *Compêndio de Música para uzo dos alunos do Imperial Colégio de Pedro II*²³⁴ que como o próprio nome revela, foi originalmente criado pelo maestro Francisco Manoel da Silva²³⁵, em 1838, para ser utilizado pelos alunos do colégio da Corte.

Quadro 1 - Lentes ofertadas no Liceu Mineiro por ano escolar a partir de 1872

1º Anno	<i>Portuguez, Latim e Musica</i>
2º Anno	<i>Portuguez, Latim, Francez, Arithmetica e Musica</i>
3º Anno	<i>Latim, Francez, Inglez, Algebra e Musica</i>
4º Anno	<i>Inglez, Geometria, Geographia, Rethorica e Musica</i>
5º Anno	<i>Geographia, Historia, Philosophia, Desenho e Musica</i>
6º Anno	<i>Historia, Philosophia, Desenho e Musica</i>

Fonte: Jornal Diário de Minas, Anno I, n. 87, de 07 de junho de 1873.

²³³ Almanak Administrativo, Civil e Industrial da Província de Minas-Geraes do anno de 1872 para servir no de 1873. Ouro Preto: Typographia do Echo de Minas, 1873.

²³⁴ Em análise dos testes/provas dos alunos do Liceu, nota-se que todos os exercícios eram retirados do Compêndio da Música, criado para os alunos do Colégio Pedro II. As respostas dos alunos nas provas eram quase sempre fiéis ao texto do método, o que sugere um ensino teórico pautado no “decorar”.

²³⁵ Francisco Manoel da Silva foi aluno do Padre José Maurício Nunes Garcia, um dos maiores nomes da música colonial brasileira. Foi nomeado por Dom Pedro I como diretor da Capela Real. Compôs, entre outras obras de destaque, o Hino Nacional Brasileiro.

Figura 11 - Compêndio de Música do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro



Fonte: ACL/BC/UFGM - Setor de Obras Raras

A mesma lei e o mesmo regulamento, que autorizavam a reabertura do Liceu Mineiro em Ouro Preto, estabeleceram também a reabertura da Escola Normal na capital. Nessa terceira etapa de funcionamento da referida escola, destinada à formação de professores para a educação primária, o formato do curso permaneceu o mesmo das duas etapas anteriores, com dois anos de duração; a forma como a Música era ofertada foi a seguinte: somente para os alunos do segundo ano, em três lições por semana. Como as aulas de Música dos (as) alunos (as) da Escola Normal eram ministradas, naquele tempo, “juntamente com a dos alunos do Liceu Mineiro”²³⁶, é possível inferir que o conteúdo das aulas era também de música vocal e teoria musical, ministradas pelo mesmo professor. Entretanto, além das aulas “tradicionais” de música, os (as) alunos (as) da Escola Normal de Ouro Preto tinham também a modalidade “música por bacadafá”. O *bacadafá* era um método de leitura e escrita, que propunha o aprendizado progressivo da grafia, fonética e semântica das letras, sílabas, palavras e frases; embora seu autor, o professor Antônio Pinheiro de Aguiar, que era natural da Província de Minas Gerais, afirmasse que seu método “abarcasse três ramos de disciplinas escolares: a escrita e a leitura (também chamados ramos literários), o desenho e a música (referidos como ramo artístico) e a aritmética (a contabilidade)²³⁷”, tinha como foco principal “a prática ligeira da leitura e escrita²³⁸”, ou seja, o primeiro dos três ramos apontados pelo criador do método. Dessa forma,

²³⁶ Informação retirada do *Jornal Diário de Minas*, edição 87, de 7 de junho de 1873. p. 2.

²³⁷ AGUIAR, Antônio Pinheiro de. *BACADAFÁ ou Methodo de Leitura Abreviada*. Rio de Janeiro, Typ. de Pinheiro & C. 1877.

²³⁸ Ver também: SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de. *O Método Bacadafá: leitura, escrita e língua nacional em escolas públicas primárias da Corte imperial (1870-1880)*. In: História da Educação,

não se sabe se tal “música por bacadafá”, ofertada pela Escola Normal, era literalmente uma aula de Música em que este era apenas o método utilizado como forma de facilitar o ensino, ou, o contrário, se a Música seria apenas uma “ferramenta” de auxílio, dentro do referido método, para alcançar mais rapidamente a leitura e a escrita; enfim, se a Música era o fim, ou apenas o meio para se ensinar outro tipo de conhecimento.

No mesmo ano de 1872, as reformas do ensino promovidas pela Presidência da Província de Minas Gerais acabaram por abranger também a instrução primária. Em portaria de 18 de outubro, ficou estabelecido, entre outras coisas que, para as aulas públicas de instrução primária criadas na Província, deveria ser observado:

Nas escolas de instrução primaria ensinar-se-ha: instrucção moral e religiosa; leitura e escripta; grammatica portugueza; arithmetica e suas applicações; elementos de historia e geographia do Brazil e especialmente da Província de Minas; leitura da constituição politica do Imperio. Nas que forem regidas por normalistas ou habilitados nas matérias do curso, o ensino comprehenderá também: noções de geometria; noções de musica; desenho linear. Nestes casos, as aulas de música deverão acontecer em duas lições semmanaes, na terça-feira e no sabbado²³⁹.

A referida legislação, que promoveu a reforma do ensino primário Minas Gerais no ano de 1872, possui bastante relevância no que tange ao ensino de Música no espaço escolar, no século XIX, por dois motivos; o primeiro pelo fato de que, mesmo não sendo conteúdo obrigatório em todas as escolas públicas da Província, estabelecia que as aulas só pudessem ser ofertadas pelos(as) normalistas ou por alguém habilitado para tal função, ou seja, era preciso ter formação na área para lecionar tal disciplina; e o segundo porque, ainda que o texto da lei não explicitasse o que, de fato, deveria compor a disciplina de “noções de música”, a Província de Minas Gerais foi pioneira em ofertá-la nas escolas públicas, já que a primeira legislação, de âmbito nacional, que incluiria a Música na grade curricular da educação primária, só entraria em vigor onze anos mais tarde, em 1883, a partir da grande reforma sistematizada por Rui Barbosa²⁴⁰.

ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 18, p. 173-189, set. 2005; MACIEL, Francisca Izabel Pereira. *As cartilhas e a história da alfabetização no Brasil*. In: História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 11, p. 147-168, abr. 2002.

²³⁹ Secretaria de Instrução Publica da Província de Minas Geraes. Art. 3º § 8º do Regulamento n. 62. Portaria de 18/10/1872. In: *Jornal Diário de Minas*, edição 87, de 7 de junho de 1873. p. 2

²⁴⁰ *Reforma do ensino primario e varias instituições complementares da instrucção publica*: parecer e projecto da Comissão de Instrucção Publica composta dos deputados Ruy Barbosa, Thomaz do Bonfim Espinola e Ulysses Machado Pereira Vianna; relator, Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242356>.

Em Ouro Preto, no ano de 1876, por meio do decreto imperial n. 6304 de 12 de setembro, criou-se a Companhia de Aprendizes Militares de Minas Gerais. Tinha como objetivo principal, educar crianças entre 7 e 12 anos de idade, desde que se enquadrassem nas seguintes condições: ser órfão ou desvalido, abandonado pela família; ser filho de indigente ou de pessoa destituída de condições de alimentá-lo ou educá-lo; ser ingênuo²⁴¹; ou ser filho de praça do Exército ou da Armada. Tratava-se, portanto, de uma escola de ensino primário que ofertava, além das disciplinas tradicionais como a gramática portuguesa e a matemática, por exemplo, também aulas de esporte, música e, principalmente, de formação militar. As aulas de música desta escola não tinham caráter obrigatório e deveriam ser ministradas apenas “aos menores que mostrarem aptidão e vocação para esta arte. Nesta aula ensinar-se-há: 1º solfejo e canto; 2º o toque de instrumentos metálicos de sopro, do sistema Saxe²⁴², dos três gêneros: soprano, tenor e baixo, de modo que os discípulos possam ensaiar e executar peças concertantes, como meio de distração e entretenimento nos dias e horas de descanso²⁴³”. Chama atenção, nas aulas de música da Companhia de Aprendizes Militares, o ensino do instrumento saxofone, já que era, até aquele ano, a única escola pública da cidade que ensinava, além de canto e teoria musical, a prática de um instrumento; além disso, também, o fato de não ser um instrumento mais convencional, como o piano e o violino, por exemplo. Conforme explicitado no próprio texto do decreto que criou a escola, a ideia era que os alunos pudessem “ensaiar e executar peças concertantes”, provavelmente, em bandas de música militares da própria cidade e da Província.

Também anterior à implantação da reforma proposta por Rui Barbosa, a Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais, em Ouro Preto, nos fins da década de 1870, começou a tecer discussões sobre o formato do ensino de Música que deveria ser aplicado nos Liceus de Artes e Ofícios²⁴⁴ que, naquele momento, começava a ser gestado, como forma de educação primária e, ao mesmo tempo, profissional, principalmente para a ala mais carente da sociedade de algumas localidades da Província e, também, da capital. Em um desses debates, o deputado

²⁴¹ Conforme a Lei 2040 de 1871 (Lei do Ventre Livre ou Lei Rio Branco), a partir daquele momento era considerada livre a criança nascida de mãe escrava, e seria caracterizada como “ingênuo”.

²⁴² Família de instrumentos musicais metálicos e de sopro, criados pelo belga Adolphe Sax na década de 1840. Rapidamente chegaram ao Brasil e se disseminaram principalmente pelas bandas de música.

²⁴³ *Colleção das Leis do Imperio do Brazil de 1876*. Tomo XXXIX. Parte II, vol. 1. Decreto 6304 de 12 de outubro de 1876, pp. 949-962.

²⁴⁴ Ver CHAMON, Carla Simone. *Escolas de Artes e Ofícios Mecânicos em Minas Gerais em fins do Império*. In: *Cadernos de História da Educação* – v. 13, n. 2 – jul./dez. 2014. pp. 569-591.

João da Mata Machado²⁴⁵ protagonizou um interessante discurso em defesa do ensino de música vocal e, também, instrumental, nestes espaços:

O Lyceo é de artes e officios, e os nobres colegas não podem negar que a musica é uma arte importantíssima, por seus efeitos moraes e physicos. A musica vocal não pode deixar de ser admitida n'este estabelecimento, porque constitui, na minha opinião, parte essencialmente necessaria na educação da mocidade. A musica vocal deve ser cultivada com esmero em todos os estabelecimentos de educação, porque além da vantagem de amenizar os costumes, de desenvolver o gosto do bello, tem outras que vos faço sentir; a musica vocal é a primeira das gymnasticas dos órgãos respiratórios. Eu fallo como medico, e refiro-me à gymnastica dos órgãos respiratórios, sem desconhecer as vantagens moraes do ensino de musica. Ele é necessario no estabelecimento que quisermos crear, não só da musica vocal, como tambem da instrumental (MACHADO, 1879, p.3)²⁴⁶.

Os ideais defendidos pelo deputado provincial e médico João da Mata Machado em seu discurso eram muito próximos dos de Rui Barbosa, em relação ao ensino da música na educação primária. Para ambos, a música – principalmente o canto, mas não só – era parte essencial no programa de ensino, como conteúdo da educação física e como uma prática saudável. Além disso, acreditavam que a música tinha o poder de sensibilizar e aguçar os sentidos dos(as) alunos(as):

A música produz n'alma uma verdadeira cultura interior, e faz parte da educação do povo. Tem por efeito desenvolver os vários órgãos do ouvido e da palavra, adoçar os costumes, civilizar as classes inferiores, aligeirar para elas as fadigas do trabalho, e proporcionar-lhes um inocente prazer, em vez de distrações muita vez grosseiras e arruinadoras (BARBOSA, 1883, p. 103)²⁴⁷.

Como não foi possível determinar, com precisão, quando se iniciaram as discussões que culminaram na reforma nacional da educação primária, também não foi possível mensurar qual teria sido o nível de influência dos discursos que se desenvolveram na Corte, para as propostas de ensino na Província de Minas Gerais. Fato é que, alguns anos antes da reforma ser colocada em prática em nível nacional no ano de 1883, Minas já desenvolvia projetos com propostas

²⁴⁵ O médico e político João da Mata Machado foi eleito deputado provincial de Minas Gerais em 1878 a 1879. Mais tarde, foi eleito deputado geral nos seguintes períodos: 1882 a 1884; 1886 a 1889; e 1891 a 1901. Foi ministro dos Negócios Estrangeiros, de 6 de junho a 22 de dezembro de 1884, e primeiro presidente da Câmara dos Deputados na história da República brasileira, de junho a outubro de 1891. Foi abolicionista e, também, conselheiro de Dom Pedro II.

²⁴⁶ Parte da Ata de reunião da Assembleia Provincial de Minas Gerais. In: *Jornal A Actualidade*, anno 2, edição 117, de 17 de novembro de 1879. p. 1.

²⁴⁷ BARBOSA, Rui. *Reforma do ensino primario e varias instituições complementares da instrucção publica...* p. 103.

muito similares ao modelo que seria adotado posteriormente em todo o país, o que revela um movimento de vanguarda da Província neste aspecto. O primeiro Liceu de Artes e Ofícios de Minas Gerais foi aberto na cidade do Serro, em 1879.

A principal mudança sentida nas aulas de Música das escolas de Ouro Preto, após a reforma do ensino primário, foi justamente a utilização de instrumentos musicais no auxílio do ensino de canto/solfejo e da parte teórica. De acordo com as novas diretrizes para o ensino da música, o professor da disciplina passaria a utilizar, obrigatoriamente, um instrumento musical como forma de auxiliar, principalmente, questões relativas à afinação. Dessa forma, a primeira instituição a vivenciar tais modificações propostas foi a Escola Normal, pois era necessário formar os professores para concretizar as novas exigências.

Nas escolas normaes, é que faz o projecto, estabelecendo imperativamente nesses cursos, não só o estudo da Arte que rythma a voz e educa o ouvido humano, como a aprendizagem de um instrumento, que habilite o mestre a praticar, na aula primaria, o ensino do canto. Elegendo para as mulheres o harmônio e para os homens o violino, obedecemos, na distribuição, a obvia razão de preferencia entre esses dois instrumentos (BARBOSA, 1883, p. 103)²⁴⁸.

A Presidência da Província de Minas Gerais, por meio do decreto n. 100 de 1883²⁴⁹ modificou, então, o formato do curso ofertado pela Escola Normal de Ouro Preto, passando-o de dois para três anos de duração e, no que se refere às aulas de Música, os(as) futuros(as) professores(as) passariam, então, a ter lições em todos os anos do curso, com grande ampliação da carga horária. Além disso, estabeleceu-se o ensino de violino para os homens e de piano para as mulheres, com aulas práticas semanais.

Continuando o movimento da Presidência da Província, iniciado no final da década de 1870, de expandir por todo o território, escolas de formação profissional voltada aos jovens, inaugurou-se, então, em 1886, o Liceu de Artes e Ofícios da capital Ouro Preto; lá, também, a música ocupou lugar de destaque. Assim como ocorrera na Escola de Aprendizes Militares, a cadeira de música do LAO era facultativa, destinada somente àqueles alunos que apresentassem aptidão para o ensino da referida arte. Ao incluir a disciplina de música na grade curricular do LAO, o governo da Província ambicionou, antes de qualquer outro motivo, formar músicos

²⁴⁸ Idem. p. 108.

²⁴⁹ Regulamento composto por 226 artigos distribuídos em 10 capítulos, que foi publicado em 19 de junho de 1883, e tinha por objetivo reformar todo o ensino público e privado da Província.

profissionais, sob a justificativa de que a profissão de músico promovia lucratividade e representava uma boa possibilidade de inserir o jovem no mercado de trabalho.

É innegavel que a musica é uma profissão lucrativa e, portanto, o seu estudo conveniente em um estabelecimento que tem por fim justamente proporcionar a seus educandos a par de uma instrucção útil, uma profissão, que lhes facilite os meios de ganhar a vida. É natural que aquelles que tiverem predilecção pela arte sahirão do Lyceo bons professores de musica, esses já encontrarão no seu exercício meios de ganhar a vida. Ora, se o fim do Lyceo é justamente proporcionar aos meninos desvalidos uma profissão lucrativa, se a musica é uma d'ellas, sem duvida que se deve ensiná-los também esta arte (Ata da Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais)²⁵⁰.

O objetivo de ofertar a disciplina de música neste espaço era, também, de “civilizar” os alunos trabalhadores, oferecendo a eles um tipo de diversão. E, embora facultativa,

a disciplina cumpria todos os requisitos de avaliação das outras disciplinas da escola. Ao final do semestre, os alunos da cadeira de Música do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto eram submetidos aos exames de Compêndio e princípios de solfejo, sendo aprovados ou reprovados nos mesmos moldes da cadeira de Português; os alunos da disciplina formavam também uma banda de música²⁵¹ (SILVA, 2009, p. 113).

Esta informação sobre a banda de música do Liceu de Artes e Ofícios é bastante útil, pois revela um movimento que passou a ser muito intenso nas duas últimas décadas do século XIX em Ouro Preto e, também, em outras regiões de Minas Gerais²⁵²: o surgimento de uma nova categoria de bandas de música para além das já tradicionais militares e das paizanas, as bandas escolares.

Parece que a prática de ensinar/aprender instrumentos musicais também foi absorvida pelo Liceu Mineiro também nesse período. O professor José Nicodemos da Silva, responsável pela cadeira de música nos três anos da Escola Normal e nos seis anos do curso do Liceu, desenvolveu, paralelamente às tradicionais aulas que ministrava em ambas instituições, a banda

²⁵⁰ Ata da reunião da Assembleia Legislativa Provincial de 4 de novembro de 1879. In: *Jornal A Actualidade*, anno 2, edição 117, de 17 de novembro de 1879. p. 1.

²⁵¹ SILVA, Lucílio Luís. *Educação e trabalho para o progresso da nação: o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto (1886-1946)*. 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - CEFET-MG, Belo Horizonte, 2009.

²⁵² Segundo Vicente Salles, as primeiras bandas escolares surgiram na segunda metade do século XIX. Cita, em Minas Gerais, a banda do Colégio Maciel; a do Ginásio Santo Antônio; a do Colégio São João, todas da cidade de São João Del Rei. In: SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: V. Salles: 1984. 230p.

de música do Liceu Mineiro. A presença deste conjunto musical foi anotada nas comemorações de formatura da turma da Escola Normal de 1886:

O Desembargador Francisco Faria de Lemos foi quem entregou os certificados para as alunas concluintes, rito esse acompanhado pela execução de peças musicais da banda marcial do Liceu Mineiro, a cargo do professor José Nicodemos da Silva (APM, IP - 138, 1886).

As mudanças ocorridas no campo da educação coincidiram com o momento de transformação política no Brasil. O fim da década de 1880 foi marcado pela transição do período Imperial para o período Republicano. Ainda, na década seguinte, última do século XIX, especificamente em Ouro Preto, a população vivia grande incerteza, já que era iminente a mudança da capital para Belo Horizonte, o que ocorreu em 1897. Porém, a cultura musical em Ouro Preto era tão forte e consistente que, nem mesmo a retirada do poder administrativo do Estado de Minas Gerais da cidade, conseguiu ofuscá-la. No ano seguinte ao traslado da capital, inaugurou-se em Ouro Preto a Escola Livre de Música, formada por um vasto corpo docente e que ofertava aulas de “Theoria Elementar; Solfejo primario; Solfejo secundário; Canto (curso intermediário); Violino, Viola, Violoncello, Contra-baixo, Flauta, Clarineta, Piston, Piano, &etc.; Harmonia e Acompanhamento; Composição; Noções abreviadas de acústica; e História da Música²⁵³. Trata-se, dessa forma, do primeiro Conservatório de Música do Estado de Minas Gerais. Também neste período, constatamos a presença de diversas bandas de música que continuaram a atuar na cidade.

Ao longo deste trabalho, foi possível constatar que a música esteve relacionada a várias manifestações, realizadas nos mais distintos espaços de Vila Rica/Ouro Preto. Nas festividades laicas e religiosas, nas ruas, nos quarteis, no teatro, nos espaços formais de educação, nas casas de família, nas celebrações fúnebres, a música era tocada por militares ou paisanos, profissionais ou amadores e ganhou *status* de manifestação artística, imprescindível em quase todos os acontecimentos da vila/cidade no século XIX. Dessa forma, à medida em que fui aprofundando as investigações a respeito desse cenário, pude perceber diferentes vertentes musicais, entre as quais as bandas foram constituídas.

²⁵³ In: *Jornal Mineiro: Orgam Republicano, Politico, Litterario e Noticioso*. Edição 64, anno II, de 11 de dezembro de 1898. p. 3.

CAPÍTULO 2 - As irmandades leigas e a institucionalização de uma categoria profissional: os músicos

2.1 As irmandades leigas, as festas e a música

“Não se entende a História de Minas Gerais do século XVIII (e não só) sem a boa compreensão da emergência e da dinâmica das irmandades presentes naquela realidade²⁵⁴” (BOSCHI, 2007, p. 59). Seria, também, impossível compreender a história da música produzida na Capitania naquele período sem antes, compreender, detalhadamente, como era o funcionamento dessas agremiações religiosas. A expressão “e não só”, apresentada entre parênteses na frase de Boschi, também merece evidência, pois esclarece que o movimento dessas agremiações iniciado no século XVIII, perdurou, ainda, por muitos anos do século XIX.

Desde o início do século XVIII, a Coroa Portuguesa impediu que se fixassem nas Minas congregações religiosas. Tal proibição se deu, principalmente, pelo envolvimento de eclesiásticos com o comércio e abastecimento²⁵⁵, e pela inadimplência ao pagamento dos tributos régios próprios à exploração aurífera²⁵⁶. Tal decisão régia²⁵⁷, não possibilitava a livre circulação de religiosos na região e impedia, também, a construção de seminários e conventos. Assim, observa-se nas Minas Gerais setecentistas um movimento contrário do que ocorrera em outras partes do território colonial português, já que por aqui as ordens religiosas não tiveram lugar nem espaço²⁵⁸.

²⁵⁴ BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

²⁵⁵ Cf. ZAMELLA, Mafalda P. *O abastecimento da Capitania das Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec Editora, 1990. 247p.

²⁵⁶ Nas primeiras décadas da exploração do ouro, clérigos se dirigiram à região das Minas sob o pretexto de pregar a fé católica entre as "pessoas obcecadas pela promessa do ouro". No entanto, muitos deles foram às minas pelo mesmo motivo que todos os outros aventureiros e não trabalharam a favor da religião. Outros, simplesmente evadiram-se dos seminários e abandonaram a vida religiosa, resultando numa perda de recursos humanos para a Igreja Católica. Esses religiosos geraram problemas para a Coroa, envolvendo-se no contrabando de ouro, desafiando as Ordenações Filipinas, pois se recusavam a pagar o "quinto" ao Tesouro Real e induziam outras pessoas a fazerem o mesmo.

²⁵⁷ A Carta Real de 6 de Junho de 1711 proíbe a presença de eclesiásticos na Capitania das Minas Gerais: "que não consintais que nas Minas assista frade algum; antes, os lance fora todos por força ou violência, se por outro modo não quiserem sair", e que o mesmo execute com "todos os clérigos que não tiverem ministério de párocos nominados pelo ordinário". In: VASCONCELLOS, Diogo. *História antiga das Minas Gerais (1703-1720)*. Rio de Janeiro: INL/MÊS, 1948, v. I. pp. 11-201.

²⁵⁸ BOSCHI, Caio César. *Irmandades, religiosidade e sociabilidade*. In: *História das Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. pp. 56-76.

Coube, portanto, aos leigos²⁵⁹, instituir e fomentar a vida religiosa. As irmandades se caracterizavam como agremiações²⁶⁰, e por serem “um canal privilegiado de manifestações em uma realidade histórica na qual a livre associação era proibida²⁶¹”, pertencer a elas era, portanto, condição elementar para a sobrevivência no sistema colonial. Tais instituições chamavam para si parte das expressões de religiosidade da Vila. Na Capitania de Minas Gerais as irmandades leigas frutificaram, principalmente nas áreas urbanas; em meados do século XVIII, Vila Rica possuía 29 confrarias em pleno exercício de suas funções, “certamente as mais opulentas e frequentadas das Minas²⁶²”.

Integrar-se aos quadros sociais das irmandades se constituía numa condição essencial para os habitantes da região; filiar-se a uma ou mais irmandades não era tão-somente questão de assegurar sepultamento digno e celebração de missas pela salvação da alma do irmão. Tais confrarias promoviam assistência aos confrades nas mais diversas situações como: empréstimos aos membros com dificuldades financeiras; assistência médica; assistência a crianças desamparadas. Além disso, em caso de falecimento de um confrade, era garantida a celebração de missas em sufrágio de sua alma (variando de 10 a 40)²⁶³; um enterro solene (ornado por música) e acompanhado pelos demais irmãos e pelo capelão; sepultura em solo sagrado²⁶⁴ e, ainda, ajuda financeira à viúva e filhos do finado. A filiação tornava-se, portanto,

²⁵⁹ Por associações leigas religiosas compreendem-se Irmandades, Confrarias, Arquiconfrarias e Ordens Terceiras. Em todos os casos havia a elaboração de um Estatuto ou Livro de Compromisso, onde constavam os deveres e direitos dos irmãos, confirmados, posteriormente, pela Coroa Portuguesa.

²⁶⁰ Confraria e Irmandade são sinônimos, sem distinção alguma entre uma categoria e a outra. A Arquiconfraria ou Arquiconfraternidade era uma agremiação católica habilitada a agregar ou afiliar outras confrarias de mesma natureza e conferir-lhes suas indulgências e privilégios. Já as Ordens Terceiras, eram associações de leigos que se reuniam em torno da devoção de um santo. Distinguiam-se das irmandades por estarem associadas às ordens religiosas da Idade Média, em particular beneditinos, franciscanos, carmelitas, capuchinhos, jesuítas ou dominicanos. As primeiras Ordens Terceiras no Brasil datam do século XVI na Bahia.

²⁶¹ BOSCHI, Caio César. *Irmandades, religiosidade e sociabilidade*. In: *História das Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 64.

²⁶² AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Vila Rica dos confrades: a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII*. 1993. 356 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 1993, p. 22.

²⁶³ Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Irmandades Mineiras e Missas*. In: *Varia História*, Belo Horizonte, n. 16, set/1996, pp. 66-76.

²⁶⁴ Era prática comum enterros dentro das igrejas naquele tempo. Essa prática perdurou em Vila Rica/Ouro Preto até as primeiras décadas do século XIX, quando foram terminantemente proibidas, causando muita revolta e manifestações contrárias a tal decisão. Começaram, naquele período, a surgir as primeiras discussões sobre noções de higiene pública, com teorias de que o ar poluído pela decomposição dos corpos poderia disseminar doenças, forçando à construção de pequenos cemitérios, normalmente, ao lado das igrejas. No entanto, “a proibição não se estabeleceu de forma absoluta, pois considerou exceção para bispos, abades, clérigos e aos “leigos fiéis” com a autorização do bispo. A exceção, possibilitada aos devotos mais arraigados foi suficiente para que pessoas com maior prestígio social conseguissem estender seus privilégios até o final do século XIX”. LOTT, Mírian Moura. *Entre a tradição e a modernidade: as práticas obituárias em Ouro Preto, no século XIX*. In: *De Vila Rica a Imperial Ouro Preto: aspectos históricos, artísticos e devocionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. pp. 153-154.

“imprescindível, como fator de integração social, como também de obtenção de benefícios diretos e indiretos²⁶⁵”.

As irmandades eram compostas, normalmente, por pessoas de uma mesma classe social e/ou racial (brancos; pardos; crioulos; pretos). Foram todas criadas sob a égide de um patrono, que poderia ser Jesus Cristo, Maria (Nossa Senhora) ou mesmo um santo de devoção; a escolha do orago se dava, quase sempre, pela “afinidade devocional” de um grupo sociorracial ou profissional²⁶⁶. Por exemplo: as Ordens Terceiras²⁶⁷, além das Irmandades de Nossa Senhora da Conceição e de São Miguel e Almas eram sempre de brancos ricos; Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora das Mercês, dos Homens Pardos²⁶⁸; Santa Efigênia, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de escravos e negros forros; Senhor dos Passos, de militares; São José, dos artesãos e, também, dos pardos; Santa Cecília, dos músicos. Algumas associações poderiam ter composições mais miscigenadas; as aceitações ou proibições de entrada de irmãos ficavam definidas em seus “Livros de Compromisso”.

Em Vila Rica, as primeiras irmandades (tanto de negros como de brancos) foram construindo seus altares nas igrejas matrizes das duas maiores freguesias: a de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e a de Nossa Senhora de Antônio Dias. No entanto, à medida em que outras igrejas foram sendo construídas, as confrarias foram, aos poucos, se emancipando. As primeiras a trilhar esse caminho foram duas irmandades de pretos: a de Nossa Senhora do Rosário do Ouro Preto (pertencente anteriormente à matriz do Pilar e que erigiu a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto) e a de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz (pertencente anteriormente à Matriz de Antônio Dias e que erigiu a Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz do Padre Faria). Já a primeira irmandade de mulatos a se emancipar foi a de Nossa Senhora da Boa Morte, inicialmente pertencente à Matriz do Pilar e que, mais tarde, separou-se e transformou-se em Irmandade do Senhor São José dos Homens Pardos, ou Bem Casados;

²⁶⁵ BOSCHI, Caio César. *Em Minas, os negros e seus compromissos*. In: *Compromissos de Irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Claro Enigma/Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007. pp. 276-293.

²⁶⁶ Sobre as divisões das irmandades mineiras cf. SALLES, Fritz Teixeira. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas - século XVIII*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2 ed., 2007.

²⁶⁷ Quanto às Ordens Terceiras, a admissão em seus quadros sociais se realizava mediante a aplicação de critérios mais rigorosos do que os praticados na constituição de Irmandades e Confrarias. Integrar tais quadros significava adquirir ou reforçar o *status* social do agremiado. Ou seja, via de regra, as ordens terceiras se caracterizavam por serem associações compostas por camadas mais elevadas da capitania (BOSCHI, 2007, p. 62).

²⁶⁸ Os pardos reuniam-se na Irmandade da Nossa Senhora das Mercês para se diferenciar dos negros; esta diferenciação envolvia também *status* social, uma vez que aqueles pretos crioulos (pardos) eram geralmente militares, enquanto os africanos eram escravos. VOLPE, Maria Alice. *Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o século XVIII: o triunfo eucarístico de 1733*. In: *Revista Música*, São Paulo, v.8, n. 1/2: 6-55 maio/nov. 1997.

erigiu a Capela de São José, que abrigou, também, as irmandades de São José e São Francisco de Paula e, posteriormente, as irmandades Nossa Senhora de Guadalupe, Mercês dos Crioulos, Nossa Senhora do Parto e a de Santa Cecília, além da Arquiconfraria do Cordão. A independência das irmandades das matrizes principais atingiu seu ápice na capital de Minas Gerais na metade do século XVIII; naquele período, duas poderosas Ordens Terceiras (a de Nossa Senhora do Carmo e a de São Francisco de Assis), constituídas por brancos e ricos, ergueram quatro grandes templos: a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de São Francisco de Assis e as duas Igrejas de Nossa Senhora das Mercês (“de cima” e “de baixo”). Cada um destes templos acabou por incorporar diversas das irmandades que, anteriormente, estavam sediadas nas matrizes; passaram, pois, a possuir diversos altares em suas laterais, cada qual dedicado a uma divindade.

Todas as irmandades possuíam um calendário anual de festas e atividades como missas e procissões em homenagem ao seu santo protetor. Elas eram responsáveis financeiramente²⁶⁹ por seus respectivos templos, no que se refere tanto à “fábrica da Igreja”²⁷⁰, isto é, contas diárias, quanto às “artes” construídas na Igreja (pagamento de arquitetos, escultores, pintores) e aos rituais celebrados, inclusive os músicos das cerimônias ordinárias²⁷¹, ou seja, aquelas mais comuns do dia a dia, como também nas festas²⁷². As “festividades menores” eram organizadas e financiadas exclusivamente pelas irmandades, pois geralmente se referiam à celebração de dias das padroeiras e dos padroeiros. Tinham um calendário litúrgico e paralitúrgico, que demandava gêneros musicais como Missa, Missa de Requiem, Novena, Setenário, Ladainha, Antífona, Te Deum, Invitatório, Jaculatórias, Responsório, Matinas, Moteto, Hino, Ofertório, Responsórios Fúnebres, Salmo, Ofícios de Semana Santa, Stabat Mater e Gradual²⁷³.

²⁶⁹ Todas as despesas das irmandades eram arcadas pela própria irmandade, sendo raríssimas as contribuições do erário real. “Tudo, absolutamente tudo, foi obra do povo rico e do povo pobre: o edifício, os altares, estatuária, as pias de batismo, sinos [...]” CURT LANGE, Francisco. Coleção *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Ed. Belo Horizonte, 1979.

²⁷⁰ “A supervisão e o controle das freguesias passavam também pela administração das rendas e do patrimônio das igrejas e capelas. As fábricas das igrejas constituíam-se no órgão local de depósito deste patrimônio, tendo como administradores os fabriqueiros”. ZANON, Dalila. *A missa e a fábrica: tentativas de controle dos espaços das igrejas pelos bispos coloniais paulistas (1745-1796)*. In: Revista História. São Paulo, 28 (2), 2009.

²⁷¹ “Quando a irmandade conseguia instalar um órgão em sua capela, contratava, então, um organista para atuar em todas as funções religiosas nas quais o instrumento era empregado” CASTAGNA, Paulo. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. São Paulo: IA-UNESP, 2004, p. 4.

²⁷² O calendário das festividades cívico-religiosas era composto das “festas maiores” e das “festas menores”. As “festas maiores” incluíam as quatro festas mandatórias e a festa do santo patrono local; tanto do ponto de vista de organização como de função e significado, eram a representação simbólica mais completa do sistema do Padroado, segundo o qual a Coroa Portuguesa e a Igreja Católica vinculavam-se. In: CURT LANGE, Francisco. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 1, 1966, p. 62.

²⁷³ VOLPE, 1997, p. 27.

Nas festas menores, as irmandades tendiam a estabelecer contratos com seus próprios membros²⁷⁴, já que os recursos eram próprios e, muitas vezes, escassos. Em paralelo, também era prática bastante comum, nessas festas, que os músicos associados a uma determinada irmandade, utilizassem os seus serviços como forma de pagamento de suas anuidades naquela confraria: “[...] nos enterros de membros de uma irmandade religiosa, esta, após a encomendação da alma, acompanhava o seu cortejo. Muitos músicos pagavam seus anuais, executando música nas festividades e nos funerais das quais faziam parte”²⁷⁵.

As grandes festividades religiosas, entretanto, denominadas “festas maiores” ou “festas oficiais da igreja” do calendário litúrgico, eram basicamente as seguintes: louvor a Santa Isabel, São Borja, Nossa Senhora da Conceição, as festas do *Corpus Christe* e dos santos protetores de cada vila, e as chamadas “letanias sabatinas” (porque foram feitas aos sábados). A essas festas, juntaram-se os soleníssimos “*Te Deums*”²⁷⁶ nos finais de ano e nas ocasiões extraordinárias, como o casamento ou bodas de príncipes, morte de soberanos, nascimento e batizado de infantes, posse de governadores ou outros tipos de comemorações políticas. Exemplo emblemático de um *Te Deum* ligado à política, foi a “hasta pública e arrematação da música para as festas”, ordenada pelo capitão-general Barbacena em Vila Rica em maio de 1792:

“em applauso à execução de Tiradentes [...] pregam na praça publica da mesma nos dias da ley, e Estillo a Muzica para a função do Té Deum Laudamos que no prezente Anno se avia de fazer pelo feliz suceço de se achar desvanecida a pretendida conjuração desta Capitania para se arematar a quem por menos a fissesse aprontar, e que o menor lanço que tivera fazia o de dezoito oitavas de ouro”²⁷⁷ (VEIGA, 1998, p.267).

Nessas festas, as irmandades dividiam a responsabilidade dos pagamentos, principalmente da música, com o Senado da Câmara²⁷⁸. A contratação do músico se dava independentemente à

²⁷⁴ “Observar-se, pela documentação, que houve continuidade de um mesmo regente e seu grupo, em vários anos, até contratar-se outro, pois algumas vezes o anterior estava velho ou doente. Se algum regente interferia neste período, seria porque o estável viu-se obrigado a satisfazer outro compromisso previamente estabelecido” (CURT LANGE, 1966, p 73).

²⁷⁵ DE PAULA, Rodrigo Teodoro. *A memória sonora*. In: RESENDE, M. E. Lage de & VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). In: *História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2; pp. 451-473.

²⁷⁶ *Te Deum* é um hino cristão, usado principalmente pela Igreja Católica, como parte do Ofício de Leituras ou da Liturgia das Horas. Deriva-se das duas primeiras palavras, do primeiro verso do hino: *Te Deum laudamus* (A ti louvamos, ó Deus).

²⁷⁷ In: VEIGA, José Pedro Xavier da – *Efemérides Mineiras 1664-1897*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 1998, p. 267.

²⁷⁸ Durante o século XVIII e início do XIX, a contratação dos músicos no plano civil era feita pelo sistema de arrematação, por meio da qual o Senado da Câmara pagava pela música das festividades estatais e das celebrações religiosas que promovia. A música se beneficiava dos recursos públicos devido à instituição do regime do padroado, no qual o Rei acumulava as funções de chefe de Estado e da Igreja no Brasil. Dessa forma, o Senado da

sua filiação, uma vez que venciam sempre o melhor preço na arrematação pública. Assim, era comum que músicos prestassem serviços a várias irmandades num mesmo período, mesmo não sendo membros das mesmas, como se observa a seguir.

A organização das festas maiores era legislada pelos governadores das capitanias, os quais estavam subordinados ao Conselho Ultramarino e, este, ao rei de Portugal. Aspectos relacionados diretamente com os rituais religiosos eram regulamentados pelo Bispado local. O Senado da Câmara estabelecia o contrato e provia suporte financeiro às atividades musicais nas Igrejas referentes às festas maiores. A seleção da corporação de músicos encarregada, todo o ano, das festividades oficiais regulares era realizada por dispositivo democrático, a arrematação pública (VOLPE, 1997, p. 28).

Conforme Curt Lange, a arrematação da música para as festividades oficiais da igreja consistia “numa ação pública sob responsabilidade do Senado da Câmara e era aberto a todo e qualquer músico profissional. Era realizada na praça principal da Vila, geralmente todo dia 31 de dezembro de cada ano” (CURT LANGE, 1979, pp. 45-46). A ação selecionava o melhor serviço e preço²⁷⁹, estabelecendo um contrato anual com a corporação de músicos, reunida em torno de um diretor, o qual geralmente acumulava as funções de regente, compositor e executante. Anualmente, eram compostas obras originais para cada uma das festividades religiosas. Este tipo de mecenato abriu, ainda mais, o leque de oportunidades para os músicos profissionais, uma vez que aumentava consideravelmente a quantidade de festividades que demandavam a contratação da música e, conseqüentemente, acabou por favorecer, também, o “surgimento” de um grande número de compositores em Minas Gerais.

Em suma, as festividades religiosas realizadas pelas irmandades leigas foram as maiores fontes contratadoras da música profissional em toda Minas Gerais e, principalmente, em Vila Rica durante todo o século XVIII e no início do XIX. Tais agremiações “extrapolavam o cunho exclusivamente religioso que as conferiam; mais: elas foram, ainda, promotoras e patrocinadoras de atividades culturais que não se reduziam apenas a festas - o que já seria considerável – mas também a manutenção de um vigoroso mercado de natureza artístico cultural”²⁸⁰. Foram as irmandades – tanto a de brancos, como a de pretos ou mulatos – que

Câmara, ao lado da igreja, foi o maior consumidor da mão-de-obra artística durante todo o século XVIII e nas três primeiras décadas do XIX.

²⁷⁹ O modelo adotado permitia ao Senado da Câmara tirar proveito e vantagens econômicas, devido à abundância de músicos e às corporações existentes naquele período.

²⁸⁰ BOSCHI, Caio César. *Irmandades, religiosidade e sociabilidade*. In: *História das Minas Gerais: as Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 65.

deram esse aspecto de grandiosidade às festividades religiosas, que chegavam ao faustoso auge nas procissões.

O apogeu dessa atividade musical promovida nas/pelas igrejas de Minas Gerais atingiu, segundo especialistas, o seu ápice, entre os anos de 1750 e 1790. “Na década de 1770 Minas Gerais já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa”²⁸¹. Sobre este fato, cabe, ainda, evocar as observações do magistrado Teixeira Coelho (1897) ao visitar Minas Gerais em 1780: “Aqueles mulatos que não se fazem absolutamente ociosos, se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas que certamente excedem em número dos que há em todo reino [...] Mas em que interessa ao Estado este aluvião de músicos?”²⁸²

Apesar do elevado número de músicos residindo em Minas e de a comercialização da música religiosa ter atingido seu ápice na segunda metade do século XVIII, foi também nesse período que a economia da Capitania foi afetada pela diminuição da exploração do ouro. A recessão da extração mineral gerou forte impacto na economia local, o que, conseqüentemente, acarretou numa drástica queda de arrecadação na Vila. Dessa maneira, a tradicional opulência das festas católicas promovidas pelas irmandades religiosas e patrocinadas pelo senado da câmara em toda Minas Gerais e, principalmente na capital Vila Rica foi, gradativamente, perdendo força nos últimos anos daquele século. Segundo Curt Lange,

deve-se sustentar com absoluta firmeza que no século XVIII existia em Minas Gerais um profissional musical consideravelmente maior que em muitas regiões do continente americano. A dinâmica da cultura e das artes mineiras, ultrapassando os efeitos da quebra da mineração, iniciou, lentamente, a sua inevitável queda [...] (CURT LANGE, 1965, pp. 46-47).

De acordo com Boschi,

[...] naquele final de século, as confrarias não conseguiam esconder seu declínio. Suspensão de festas, rompimento de contratos de capelães privativos, anexação e fusão de irmandades existentes na mesma igreja ou na mesma localidade, dispensa ou suspensão na contratação de músicos e de sermonistas para determinados gêneros de celebrações religiosas, restrições nas contratações ou compra de obras de arte (BOSCHI, 2007, pp. 74-75).

²⁸¹ CASTAGNA, 2004, p. 2.

²⁸² COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais (1780)*. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ano VIII, v. I/II, 1897, pp. 561-562.

A literatura²⁸³ concernente às festividades religiosas promovidas pelas irmandades leigas demonstra que, seguindo a mesma lógica de todo o restante da Capitania, a partir do momento em que a extração do ouro começou a declinar, no último quartel do século XVIII, os valores gastos em cada evento também foram diminuindo e, conseqüentemente, as oportunidades de contratos para os músicos tocarem nas festas religiosas foram, também, se tornando cada vez mais escassos em Vila Rica.

No final do século XVIII e princípio do século XIX, o cenário não se mostrava favorável àqueles que viviam da música na capital de Minas Gerais. Apesar de as arrematações para a música das grandes festas, promovidas pelo senado da Câmara, ainda perdurarem até o ano de 1828, os valores empenhados eram cada vez menores, o que acarretava, também, na redução do número de músicos contratados pelo Diretor responsável e no montante recebido por cada membro das companhias musicais.

Logo, muitos profissionais da música, abarcados pela recessão, deixaram Vila Rica em busca de oportunidades em outras vilas ou cidades, principalmente na Corte.

[...] numerosíssimos músicos viram-se no dilema de emigrar ou de abraçar um emprego, um ofício, uma atividade qualquer, fazendo música apenas nas horas vagas. Esta transformação radical se acha estigmatizada não só em Minas Gerais, mas em todo o território habitado do Brasil pelo amadorismo musical do século XIX (CURT LANGE, 1966, p. 47)²⁸⁴.

Apesar do cenário parecer extremamente desfavorável, já que a música tocada nas igrejas era a principal fonte de trabalho, parte dos músicos resolveu enfrentar a crise e passou a fomentar outras frentes e possibilidades de trabalho. “Fora de dúvidas e, apesar da total decadência que assolou a Capitania, obrigando muitos músicos a emigrar da região em procura de melhores ambientes, o número dos professores ainda ativos em Vila Rica deve ter superado facilmente os cem”²⁸⁵.

Este grupo remanescente em Vila Rica que, anos antes vivera fartura de trabalho, consequência principalmente da abundância e riqueza das festas religiosas promovidas pelas irmandades

²⁸³CAMPOS, Adalgisa Arantes. *O mecenato dos leigos: cultura artística e religiosa*. In: Arte sacra no Brasil colonial. Belo Horizonte: Edita C/Arte, 2011. p. 95-111; CURT LANGE, Francisco. Coleção *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Ed. Belo Horizonte, 1979. BOSCHI, Caio César. *Irmandades, religiosidade e sociabilidade*. In: História das Minas Gerais: as Minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

²⁸⁴ Cf. CURT LANGE, Francisco. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 1, 1966, p. 42.

²⁸⁵ CURT LANGE, Francisco. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. p.66.

junto ao senado da Câmara (o que perdurou por praticamente todo o século XVIII), viu-se, diante da crise, suscitado a buscar outras formas de fomento para a manutenção de suas carreiras como músicos.

Embora houvesse uma forte estagnação pela qual Vila Rica atravessava, causava certo alento o fato de ser ela a capital administrativa da Capitania, visto que isso implicava a presença obrigatória de funcionários civis e militares vivendo ali com suas respectivas famílias e dependentes, não permitindo uma redução tão drástica da população²⁸⁶. A carreira militar foi, inclusive, a principal oportunidade encontrada por muitos músicos para uma realocação profissional naquele período.

Fato é que, no princípio do século XIX, os músicos precisaram se “reinventar” como profissionais e, como forma de organizar, proteger e fortalecer a categoria decidiram unir-se; para isso, adotaram o modelo de coletividade e representatividade social mais simbólico da sociedade colonial: a irmandade. Todavia, a concentração desses profissionais sob a tutela de Santa Cecília (santa protetora dos músicos), possuía características peculiares, muito diferentes das demais irmandades existentes em Vila Rica e em toda Minas Gerais até aquele momento. Além da assistência dada aos irmãos, comum a todas as outras confrarias, tinha um caráter mais profissional, associativo, que exigia de seus membros rigorosa disciplina, tanto na religião como no trabalho. Possuía, pois, características muito próximas às antigas Corporações de Artes e Ofícios²⁸⁷ que, na Idade Média, reunia pessoas qualificadas para trabalhar numa determinada função, a fim de se defenderem e de negociarem seus produtos de forma mais eficiente e justa. No caso da Irmandade de Santa Cecília, o produto em questão, era a música.

2.2 A Irmandade de Santa Cecília dos professores da arte da música de Vila Rica

Santa Cecília, anterior aos sindicatos, protege a situação dos músicos das Minas. Ninguém, seja cantor ou instrumentista, quer no sagrado ou no profano, sem se prender aos doces laços de sua melódica Irmandade. Quem infringir a santa regra, ofensa faz ao povo e ao Céu. A boca se lhe emudece, o instrumento cai sem som na laje fria.

²⁸⁶ Cf. VIEIRA, Liliane de Castro. *Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência*. Revista CPC, São Paulo, n.22, p.145-189, jul./dez. 2016.

²⁸⁷ As Corporações de Ofícios eram associações, existentes no final da Idade Média, que reuniam trabalhadores (artesãos) de uma mesma profissão. Existiram corporações de ofícios de diversos tipos como, por exemplo, de carpinteiros, ferreiros, alfaiates, sapateiros, padeiros, entre outros. Estas associações serviam para defender os interesses trabalhistas e econômicos dos trabalhadores. Cada profissional contribuía com uma taxa para manter a associação em funcionamento (prática também adotada pelas irmandades leigas).

Mas aos pios irmãos, Santa Cecília a cada dia e hora, concede voz mais pura e mais divino som ao clarinete²⁸⁸ (ANDRADE, 2017, p. 291).

Pelo recenseamento realizado em Vila Rica no ano de 1804²⁸⁹, é possível inferir que, embora uma grande parcela dos profissionais da música tenha se evadido nos anos anteriores devido à crise econômica iniciada nas últimas décadas do século XVIII, outro grupo, ainda, considerável, permanecera por lá. Ao analisar esse documento, várias informações chamaram a minha atenção; a primeira é o fato de todos os indivíduos arrolados na prática musical serem homens, pardos; com idades das mais diversas (desde jovens de 14 anos que foram apresentados como “aprendendo a arte da muzica (sic)”, até idosos com mais de 70 anos) e, muitos deles, possuidores de um ou mais escravos (o que caracterizava posses); também despertou interesse o fato de que, no espaço destinado à descrição das ocupações, pouquíssimos habitantes foram apresentados apenas com informações como: “vive da arte da muzica”, “ocupado na arte da muzica” ou mesmo “muzico”; a maior parte dos que exerciam esta profissão, tiveram seu ofício vinculado a uma função militar, como por exemplo: “muzico quartel-mestre”; “timbaleiro no regimento de milícias”; “tenente muzico”; “trombeta do regimento de linha”; “vive de tocar pífano dos milicianos”; “tambor do regimento dos pardos”; “muzico da tropa regular”; “soldado e muzico do regimento da cavalaria”; etc.

Fato também curioso é que, em diversas ocasiões, para aqueles sujeitos que tinham as duas ocupações, a profissão militar foi a única descrita, suprimindo-se a informação de que eram, também, músicos; por exemplo, Francisco Furtado da Silveira foi apresentado como Cabo de Esquadra do Regimento de Linha, mas era também violinista e diretor de corporações de músicos em Vila Rica. Outro exemplo desta lista é o de Miguel Dionísio Vale, apresentado como “ajudante” na sua posição militar, mas que também era um regente atuante na capital. Tais informações podem ter sido negligenciadas pelos recenseadores da época, como podem, também, ter sido ocultadas propositalmente. É possível que, embora fossem músicos, esses sujeitos exercessem funções diferentes no serviço militar e, por isso, não tenham sido apresentados desta maneira. Ocorre, ainda, que a carreira militar tinha *status* de “maior

²⁸⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema “Música Protegida”. In: *Boitempo: Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 291.

²⁸⁹ O recenseamento realizado em Vila Rica, em 1804, foi integralmente transcrito pelo historiador Herculano Gomes Mathias e publicado pelo Arquivo Nacional em 1969. Cf. MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais. Vila Rica - 1804*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1969.

relevância” e por este motivo, pode-se ter dado preferência por informar tal cargo, omitindo-se o outro.

A constatação de que muitos músicos não foram contabilizados na lista como pertencentes a essa atividade profissional, só foi possível ao contrastar tais informações com outras fontes como, por exemplo, as listas de arrematações da câmara de Vila Rica (que trazia o nome do diretor e de todos os músicos contratados para uma determinada festa), como também nas relações de membros de irmandades diversas (que detalhavam os nomes e cargos de cada irmão)²⁹⁰. A importância dessa informação, neste caso, está na atenção ao fato de que o número de músicos em Vila Rica²⁹¹ no início do século XIX era, sem dúvidas, muito superior aos 42 apresentados desse recenseamento – número já bastante representativo se comparado à maior parte das profissões apontadas no estudo – desmistificando a ideia de que o fim do ciclo do ouro tenha ocasionado, também, a decadência da música profissional na região de Minas Gerais.

Uma possível interpretação para os dados do estudo censitário, realizado em Vila Rica, é a de que o serviço militar tenha sido o principal refúgio profissional para os músicos, visto que os eventos vinculados às igrejas já não absorviam a quantidade de músicos disponíveis. É provável que, num território relativamente pequeno e com tantos profissionais, os músicos circulavam e acumulavam inúmeras funções, ou seja, o mesmo indivíduo poderia ser músico militar²⁹² (tambor, corneta, pífano); também, executar peças nas celebrações religiosas, em missas ou festas nas igrejas que, apesar de menos pomposas, nunca cessaram; tocar nos espetáculos músico-teatrais apresentados na Casa da Ópera²⁹³; tocar em bailes e festas particulares nas casas de famílias; nas festas públicas (aquelas contratadas pela Câmara ou mesmo nas retretas e concertos espontâneos); além de dar aulas particulares de seus instrumentos.

²⁹⁰ Cf. CURT LANGE, Francisco. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

²⁹¹ As listas publicadas por MATHIAS (1969) correspondem à atual área urbana da cidade de Ouro Preto. Estão relacionados os distritos de Antônio Dias, Ouro Prêto (Pilar), Alto da Cruz, Padre Faria, Cabeças e Morros. O levantamento esteve a cargo dos capitães dos distritos, subordinados ao Capitão-mor da Vila. A população geral era de 8990 habitantes.

²⁹² O sentido de músico no serviço militar era, ainda, bastante limitado nesse período. O toque desses instrumentos militares objetivava apenas dar as ordens de comando e não fazer música em si. Apesar disso, muitos músicos ingressaram na carreira militar como forma de sobrevivência.

²⁹³ A Casa da Ópera em Vila Rica foi construída em 1770 e é o teatro mais antigo em atividade na América Latina. Obras de teatro e música foram apresentadas em seu palco desde a sua inauguração: “João de Souza Lisboa (empresário dono do local), empenhou-se ao máximo para conseguir folhetos de obras teatrais e dotá-los de solfas musicais para que as mesmas pudessem ser representadas em Vila Rica” (APM-CC 1205 – f. 45v-46).

Um bom exemplo para ilustrar essas múltiplas atuações dos músicos é o caso de João de Deus de Castro Lobo que, em 1811, regia uma orquestra de 16 músicos na Casa da Ópera²⁹⁴, prestava também serviços como organista e compositor à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo e da Penitência de São Francisco de Assis e, simultaneamente aos trabalhos em Vila Rica, atendia às funções de mestre de capela em Mariana²⁹⁵. Outros dois exemplos podem ser encontrados na própria família de João de Deus: seu pai, Gabriel de Castro Lobo, e o irmão Gabriel de Castro Lobo Júnior, eram músicos instrumentistas da já citada orquestra da Casa da Ópera, como também prestavam serviços a diversas irmandades religiosas, além de serem músicos militares (participaram, inclusive, da primeira formação da banda do exército em 1814)²⁹⁶.

O número de músicos profissionais presentes em Vila Rica nos primeiros anos do século XIX e a diversificação de possibilidades de trabalho, demonstradas nos exemplos ora apresentados, nos permitem concluir que embora a crise econômica tivesse atingido todas as camadas da sociedade e, conseqüentemente, os mais diversos tipos de serviços, havia ainda uma contínua demanda/oferta de música de qualidade. O fato de Vila Rica ser a capital do governo da Capitania de Minas Gerais e sediar as principais instâncias governamentais ampliou aos músicos outras possibilidades de trabalho, seja no campo militar ou mesmo nos divertimentos públicos²⁹⁷, embora com menores rendimentos. Além disso, a devoção e a fé do povo mantiveram ativas as festas religiosas em homenagem aos anjos e santos – sempre celebradas com muita música – que nunca deixaram de ocorrer, apesar das dificuldades financeiras.

Contudo, a falta de uma organização da classe, começou a gerar conflitos de ordens diversas, exigindo aos músicos regulamentação profissional sobre vários aspectos como, por exemplo, a disparidade entre os valores praticados pelos serviços nas festas das irmandades (alguns músicos prestavam seus serviços cobrando valores muito menores do que os praticados até poucos anos antes ou até de forma gratuita); outra discussão se dava em torno de quem poderia ou não exercer o cargo de professor da arte da música em Vila Rica, já que era desejo evitar a

²⁹⁴ FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1981.

²⁹⁵ CASTAGNA, Paulo (Coordenação). *João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011.

²⁹⁶ Arquivo Público Mineiro. Coleção Casa dos Contos, cx 128, Rolo 539, Doc. 21002.

²⁹⁷ Sobre os divertimentos públicos em Vila Rica/Ouro Preto cf. BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a casa da ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paço Editoria, 2012; BIBBÓ, Caroline Bertarelli. *Divertimentos em Ouro Preto no século XIX*. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017; ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças Populares: festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2008.

atuação dos “curiosos²⁹⁸”; também, sobre quais eram os princípios éticos que norteavam a profissão do músico; essas eram algumas, dentre várias outras especificidades, que precisavam ser discutidas e normatizadas. Diante da falta de critérios e dos inúmeros impasses, um grupo de músicos, liderados principalmente pelos militares, decidiu se unir para criar, no ano de 1812, a Irmandade de Santa Cecília dos Professores²⁹⁹ da Arte da Música de Vila Rica, com o intuito de regimentar e fortalecer a música profissional local.

Desde o século anterior já existiam irmandades, em Vila Rica, que reuniam pessoas de uma determinada profissão como, por exemplo, a de São José que agregava os profissionais artesãos-mecânicos e a de São Francisco de Paula, os militares. Estas congregações funcionaram exclusivamente no âmbito devocional. Inclusive os músicos, também, já haviam se reunido em meados do século XVIII sob a égide de Santa Cecília³⁰⁰ mas, assim como nos exemplos anteriores, a devoção religiosa³⁰¹ era o único pretexto para o encontro. Essas irmandades, apesar de terem sido constituídas por pares da mesma profissão, não interferiam nas práticas de trabalho dos participantes; não possuíam, nem mesmo, Compromisso³⁰². Sobre este aspecto, Leoni esclarece que

as irmandades poderiam ser de “devoção” ou de “obrigação”. Ou seja, por devoção se entendiam as irmandades que não tinham estatutos e nem estavam legalmente instituídas. Os membros não seriam irmãos propriamente ditos, mas apenas devotos, realizando suas festas, quando lhes fosse possível, sem obrigação regimental. E as de obrigação, são justamente aquelas que, legalizadas, por terem firmado estatutos, tem que os cumprir. Os termos devoção e obrigação diziam respeito ao caráter formal antes e depois da legalização da agremiação (LEONI, 2007, p. 112)³⁰³.

²⁹⁸ Termo utilizado na época. Tratava-se de pessoas com pouca instrução musical (amadoras) que ofertavam seus serviços por valores ínfimos ou até em troca de comida ou de outros objetos. A intenção dos profissionais era de banir esse tipo de prática, proibindo a atuação deles.

²⁹⁹ Os profissionais músicos eram tratados, naquele período, como “Professores da Arte da Música”. Resquícios de uma herança medieval, uma vez que naquele período ainda se considerava o trabalho com a música como uma profissão ligada ao sacerdócio, o professor era uma pessoa que ensinava alguma arte, ciência ou religião.

³⁰⁰ “Em 1761, uma devoção à Santa Cecília foi organizada pelas famílias de músicos de Vila Rica na Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto”. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Capela de São José dos Homens Pardos em Ouro Preto*. Belo Horizonte: C/ART, 2015, p. 96. Possivelmente, foi a primeira Irmandade em devoção à Santa Cecília no Brasil.

³⁰¹ Santa Cecília, virgem e mártir romana, foi decapitada no reinado de Alexandre Severo (232 d.C.). Como em vida teve grande habilidade musical, passou a ser representada em suas imagens com um instrumento musical nas mãos, e tornou-se a santa protetora dos músicos.

³⁰² O vigário Vidal José do Vale numerando as irmandades da Matriz do Pilar em 1786 atestou que a de Santa Cecília funcionava sem Compromisso. In: MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. IEPHA-MG: Belo Horizonte, 1975, p. 128.

³⁰³ LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da Arte da Música: Vila Rica, século XVIII*. 2007. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 2007.

Portanto, a então, “Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música”, do princípio do século XIX, foi, provavelmente, a primeira e única de Vila Rica/Ouro Preto a possuir características de uma corporação reguladora do trabalho³⁰⁴; foi, aliás, a primeira em toda a Capitania/Província de Minas Gerais. Essa, talvez, seja a melhor explicação para o desejo/necessidade de se criar uma nova irmandade, justamente no momento em que todas as demais, já existentes, estavam perdendo força; ela seria, além de um espaço de devoção espiritual, um espaço de proteção dos trabalhadores da música, num formato similar a um sindicato profissional. “A música, que até então estava aberta aos empreendimentos individuais e buscava autonomizar seu próprio campo de ação, no século XIX, buscou sua legitimação através da proteção de amparos legais”³⁰⁵ (BRANDÃO & MELO, 2010, p. 27).

O primeiro movimento para a ereção da Irmandade partiu de um ofício³⁰⁶ remetido pelo Tenente Coronel, responsável pelo batalhão do exército em Vila Rica, ao Governador da Capitania, em 1812, que informava sobre o desejo de seus comandados:

Dizem Florencio Joze Ferreira Coutinho, timbaleiro e mestre da musica do Reg^{to} de Linha e outros trombetas e soldados muzicos do dito Reg^{to}, q’ elles supes. p^a effeito e poderem erigir huma Confraria de S^{ta} Cecilia protectora dos supes. nesta Vila e evitarem as muitas funções gratuitas de q’ todos os dias os supes. são acometidos. Querem assignar hum termo perante o Meretissimo Dez^o Ouv^o Geral e Corregedor da Comarca o qual termo pr. ser judicialmente precizão os supes. que vossa Ex^{cia} lhes conceda faculdade para o poderem fazer. Pm. a V. Ex^{cia} se digne assim o mandar. Quartel General de Vila Rica em 1 de Fev^{to} de 1812.

Consta, no corpo do próprio ofício, escrito a lápis, a seguinte resposta do então Governador da Capitania, Francisco de Assis Mascarenhas, à solicitação dos músicos: “Concedo não havendo inconveniente do serviço”. Ou seja, ele não se opunha que os militares criassem a irmandade, uma vez que as atividades lá desenvolvidas não afetariam, em nada, o trabalho rotineiro dos músicos no quartel.

³⁰⁴ As primeiras associações profissionais/religiosas, formadas por músicos e sob a égide de Santa Cecília constituíram-se em Paris e em Roma ainda no século XVI. Este culto se espalhou por toda a Europa, já que a primeira Irmandade de Santa Cecília instituída em Portugal data de 1603, na cidade de Lisboa. No Brasil, as primeiras Irmandades a possuírem Compromissos e aspectos, mormente profissionais, foram as do Rio de Janeiro (1787) e de Recife (1789).

³⁰⁵ BRANDÃO, Domingos Sávio Lins & MELO, Raissa Anastácia de Souza. *A formação do campo artístico-musical em Minas Barroca*. Belo Horizonte: Revista Modus, ano V, n. 7, nov. 2010. pp. 9-30.

³⁰⁶ MIOP – Museu da Inconfidência de Ouro Preto / Casa do Pilar, cód. 129, p. 40. 01/02/1812 – Solicitação vinda do Quartel General de Vila Rica para o Presidente da Província pedindo autorização para a ereção da Irmandade de Santa Cecília.

Em seguida esses músicos militares, juntamente com outros colegas civis, assinaram uma petição³⁰⁷ solicitando, então, a ereção da Irmandade de Santa Cecília dos professores da arte da música de Vila Rica:

Aos doze dias do mez de Agosto de mil oito centos e doze annos nesta Villa Rica da Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto, em o cartorio do actual Escrivam da Provedoria dos Auzentes dela ahy appareceram presentes os Professores de Muzica desta Villa quais Florencio Joze Ferreira Coutinho = Antonio Freire dos Santos = Gabriel de Castro Lobo = Serafim Correia Fortuna = Marcos Coelho Netto = Antonio Angel da Costa e Mello = João Nunes Mauricio Lisbôa = Antonio Paulo da Silva = Sebastião de Barros = Joaquim José do Amaral = Silverio Grugel = Manuel Joze da Costa = Verissimo Cezar = Caetano Rodrigues da Silva = Antonio Freire Junior = Tristão Joze Ferreira = Floriano de Souza Pinto = Manoel Joaquim de Almeida = Manuel das Ascensão Cruz = João Alves de Souza = João Pio = João Baptista Ferreira = Francisco Felix de Moura Pinto = Miguel Dionizio Valle = Ponciano José Lopes = João Eulalio = João de Deos de Castro = Lizardo José de Freitas = Herculano Coelho = Asterio Coelho = Francisco Joze dos Santos = Gabriel de Castro Junior = Bernardo da Silva Maciel = todos moradores nesta Villa que reconheço pelos próprios de que trato e dou fé; e por elles uniformemente me foi ditto que muito de suas livres vontades e sem constrangimento de pessoa vinhão todos assignar termo de que não hirem a funçoens gratuitas tanto de festas de oratorio, como nas egrejas, enterros, e outros ajuntamentos de Muzica, bem como a todo e qualquer beneficio, a reserva somente das festas dos Parochos, e mais Sacerdotes, Nossa Senhora das Dores, e Senhor do Bom Fim desta Villa, e tãobem os enterros de seos filhos e famulos [...]

A petição foi assinada pelos músicos que, a partir de então, receberam autorização para a criação da irmandade. Porém, nos três primeiros anos de funcionamento, a confraria dos músicos não obteve êxito em seu objetivo principal, o de regulamentar a prática profissional da música na Vila e na Capitania; nesse período inicial, como a organização ainda não possuía o seu texto de compromisso, não podia, também, estabelecer a normatização para o exercício das funções. Nesse referido período, ela atuou tão somente como as antigas irmandades de devoção. Assim, as funções da música continuavam a ser exercidas por qualquer pessoa que se habilitasse a desempenhá-las; a atuação dos denominados “curiosos” ocorria em toda a Capitania, o que gerava desconforto e revolta por parte dos profissionais de todas as regiões, que passaram, então, a cobrar agilidade na regulamentação do ofício de músico, e providências contra a ação dos amadores. Um exemplo que simboliza bem a preocupação dos profissionais sobre este tipo de ação, está na carta do maestro Jozé Marcos de Castilho, da Vila de São João Del Rei, a João

³⁰⁷ MIOP – Museu da Inconfidência de Ouro Preto / Casa do Pilar, cód. 270, auto 5.253, 1º Ofício. 08/08/1812 - Petição dos professores da Arte da Música de Vila Rica para a criação da Confraria de Santa Cecília.

Nunes Maurício Lisboa, um dos músicos responsáveis pela ereção da Irmandade de Santa Cecília em Vila Rica:

[...] Nesta comarca em todas as Villas, Arrayaes e Capellas se achão huns curiosos, e alguns Muzicos que decorão alguma mifsa, e com este nome empenhão-se com os festeiros a fazerem as suas funções por qualquer couza que lhes dem, e ainda tão som^e pela comida, ridicularizando a Arte na ultima consternação; e por esta cauza, não procurão Profefsores da d^a Arte; tanto afsim que o P^e Jeronimo Per^a do Carmo, morador destante desta V^a sete legoas, formou com huns crioulos seus escravos hum coro de muzica³⁰⁸; e como hé bastantem^e rico empenha-se e alcança quantas funções quer. Até agora não recebi o Compromifso e nem a Provizão, que havendo alguns Capitollos que faça vedar essa enchorrada de curiosos³⁰⁹.

De fato, apenas em 1815 foi concluído o texto do Compromisso³¹⁰ (estatuto que regia sobre todas as normas da agremiação, incluindo os deveres e direitos dos músicos associados); tal documento promoveu, então, a Irmandade de Santa Cecília dos professores da arte da música de Vila Rica, ao posto de Irmandade de Obrigação – com características predominantemente de cunho profissional.

O texto do Compromisso que os irmãos de Santa Cecília enviaram para a aprovação possuía, distribuídos em 22 capítulos, um conjunto de normas que tinham como maior objetivo, proteger os interesses profissionais dos músicos da Vila e da Capitania³¹¹. Cabe ressaltar, que a fundação da Irmandade, naquele momento, não tinha como propósito representar um traço de maior profissionalismo dos músicos da região, mas sim, de buscar subsídios para enfrentar a acentuada retração dos contratos referentes ao serviço musical³¹², restringindo ao máximo a ação de amadores e trazendo para si o controle desse comércio. A crise que também atingiu as

³⁰⁸ O termo “coro de música” era utilizado na época para designar um grupo musical que poderia ser somente instrumental; mesclando instrumentos e vozes; ou somente vocal.

³⁰⁹ APM – Coleção AVC “Avulsos da Capitania” – Cx 18, Doc. 18 – Carta do maestro Jozé Marcos de Castilho ao músico João Nunes Mauricio Lisboa, da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica.

³¹⁰ ACL/BC/UFMG – Documentos de Pesquisa – 10.3.24.006 – “Cópia do Compromisso da Irm^{de} de S. Cecília, erecta na Igr^a Matriz de N. S^a. do Pillar do Ouro Preto confirmada p’ S.A.R”, 1815, 7f.

³¹¹ As normas estabelecidas no Compromisso da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica deveriam ser cumpridas em toda a Capitania. Fica claro no capítulo 15 do estatuto que “Não haverá na Cap^{nia} de Minas Geraes outra Confraria de S^{ta} Cecília”; a extensão da Irmandade se deu, mais tarde, na forma de Presídias (filiais ligadas à da capital Vila Rica).

³¹² “O fato de não ter havido irmandades de Santa Cecília em Minas Gerais, durante o ciclo do ouro, não deixa de conter em si uma contradição, já que os músicos atuantes no século XVIII - que talvez tivessem mais a ganhar com tal corporação, dado o maior volume de atividades profissionais – pertenceram a outras irmandades, justamente àquelas que levavam menos em conta os interesses específicos da profissão, já que se configuravam antes como agrupamentos étnicos ou de determinado segmento social”. RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manoel Dias de Oliveira - Um compositor brasileiro dos tempos coloniais – partituras e documentos*. 2000. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2000. p. 103.

irmandades e Ordens terceiras (principais consumidoras da música até então) ameaçava a manutenção dos profissionais da área; assim, os músicos mais bem posicionados do local, procuraram uma estratégia de defesa, normatizando os contratos e as apresentações musicais. A partir daquele momento, ninguém mais poderia exercer a profissão de músico sem a anuência da mesa diretora da Irmandade de Santa Cecília:

Não poderá Professor algu de Muzica exercitar na Capitania de Minas Geraes a mesma Arte, ora seja Cantor, ora Instrumentista, sem q' seja Irmão desta nossa Confraria, e examinado e aprovado pela Meza ou pessoa por ella deputada e nenhu dos nossos Irmãos se encorporarão com elle em função algua sob pena de pagar perante o nosso Provedor dobrada q^{tia} de que lhe couber da função em q' for com o Professor não examinado [...] (CISCPAMVR, 1815, Capítulo 7º, p.2).

Os professores da arte da música procuraram todas as formas de autoproteção, seja no âmbito político, religioso e social. Em busca de um apoio político, escolheram como patronos, os dois principais personagens de representação e poder - o príncipe regente e o governador da Capitania das Minas Gerais:

Ellegemos por nosso Augusto Protector ao Serenissimo Principe Reg^{te} Nosso Senhor, a q^m supplicamos queira por Sua Alta Grandeza tomar sob Sua Real Protecção esta nossa Confraria, dignando-se protege-la. Haverá nesta nossa Confraria um Vice-Protector q' poderá ser o Ex^{mo} Gov^{or} e Cap^m Gen^{al} da Capitania de Minas Gerais, q' ora hé, e ao diante for [...]. (CISCPAMVR, 1815, Capítulos 1º e 2º, p.1).

Ancorar-se aos dois principais nomes da representação política era de suma importância para a Irmandade, pois a legitimaria como autoridade máxima para delegar sobre quaisquer assuntos da esfera musical. Dessa forma, conseguiria deter o controle mercadológico tanto em termos qualitativos (já que a música que seria ofertada nas mais diversas ocasiões, só seria executada pelos músicos profissionais, membros da congregação), quanto quantitativos (estipulando, por exemplo, valores para os concertos e apresentações). Tê-los, então, como patronos, garantiria, ainda, maior estabilidade e prestígio frente àqueles que contratavam a mão de obra e à sociedade em geral.

Para a organização interna da Irmandade fazia-se, anualmente, uma eleição para a escolha dos “cargos da meza³¹³”, com os seguintes títulos: juiz, secretário, tesoureiro, procurador e vogaes

³¹³ “Os membros da mesa administrativa prestavam serviços à agremiação e contribuía com taxas proporcionais à dignidade do cargo exercido. Em contrapartida, gozavam de privilégios como um número maior de missas em caso de falecimento e enterro na capela-mor”. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *O mecenato dos leigos: cultura artística e religiosa*. In: *Arte sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011, pp. 95-111.

(vulgo, irmãos de mesa). “Juntos poderão administrar tudo quanto for pertencente e proveitoso a m^{ma} Confraria” (CISCPAMVR, 1815, Capítulos 3^o, p.1). Pertencer à mesa de uma Irmandade era sinônimo de prestígio e demonstrava certa distinção social, já que para ocupar tais cargos, era preciso que o postulante ofertasse quantias em dinheiro à Confraria; quanto maior o posto ocupado, maior era a mesada que a pessoa que o ocupava teria de pagar:

[...] E porq’ não pode subsistir perpetuam^{te} esta Confraria sem as esmolas dos nossos Irmãos estabelecemos que o nosso Irmão Juiz dará de mezada 7\$200, o Secretário 6\$000, o Proc^{or} 4\$800, e o Thesoureiro 2\$800, e cada um dos vogaes 1\$200 ficando absolvidos no anno em que occuparem os cargos de pagarem os annuaes [...] e pagarão a nossa Irmã Juiza 7\$200 e as Irmãs de meza 1\$200 e pagarão geralm^{te} de entrada as pessoas de ambos os sexos 960 r^s e de annuaes 320 r^s. (CISCPAMVR, 1815, Capítulo 13, p.3).

Ocupar uma das cadeiras da administração de uma irmandade significava, além de demonstração de poder perante a sociedade, privilégios internos. No caso de morte, por exemplo, o número de missas rezadas pelo Capelão para a salvação da alma do irmão falecido³¹⁴, seria diferente dependendo da posição hierárquica ocupada pelo membro da Irmandade: “Será esta Irmd^e obrigada a suffragar as almas dos Irmãos falecidos, a saber, o Irmão Juiz e Juiza terão 8 missas, os irmãos Secretr^o, Procurador e Thesoureiro 6 e dahi p^a baixo g^ltm^e 4” (CISCPAMVR, 1815, Capítulo 14, p.3).

O alto valor das “mezadas” exigidas aos membros da mesa, comparados aos anuais pagos pelos irmãos comuns, dava abertura para que pessoas da sociedade com maior poder aquisitivo – não-músicos – também participassem da diretoria da Irmandade. No entanto, foi possível constatar, a partir da leitura do livro de receitas e despesas da Confraria³¹⁵, que muitos irmãos músicos ocuparam os cargos principais da mesa. Precioso (2015), ao analisar o trabalho dos “músicos na administração da Confraria de São José”, destaca que muitos foram aqueles que exerceram cargos diretivos e evidencia “a frequência com que os músicos da Confraria serviram o cargo de escrivão, o que demonstra um grande domínio da escrita. Outros músicos ocuparam, ainda, o cargo de procurador, que também exigia a prática da leitura e da escrita (PRECIOSO, 2015,

³¹⁴ “Trata-se de uma devoção muito querida no período colonial, quando ter uma boa morte era claro sinal de salvação. A boa morte consistia em morte biológica, todavia, acompanhada pelo sacerdote e pela comunidade. O padre ministraria os sacramentos e a comunidade intercederia pela alma do padecente” REZENDE, Leandro Gonçalves de. *O repertório iconográfico da capela de São José*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Capela de São José dos Homens Pardos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: C/ART, 2015, pp. 100-131.

³¹⁵ APNSP – *Livro primeiro da Receita, e despeza da Irm^{de} de S. Cecília erecta na freguezia do Ouro Preto nesta Villa*, 1817, 149f.

p. 81)³¹⁶”. Essa mesma característica pôde ser observada na mesa diretora da Irmandade de Santa Cecília, na qual os cargos de secretário, tesoureiro e procurador foram ocupados quase que exclusivamente pelos próprios músicos, o que demandava um bom nível de instrução. Curt Lange, ao avaliar o nível de alfabetização dos músicos mineiros, a partir de seus estudos sobre as irmandades do século XVIII, afirmou que

chama atenção o nível de alfabetizados em Minas Gerais, sabendo-se que as primeiras letras, aritmética e música eram ensinados por padres e por mestres de ensino primário [...] E a esta admiração se acrescenta ainda mais se nos referirmos a gente de cor, mormente aos mulatos, muitos deles possuidores de magnífica caligrafia e, ainda em grau maior aos músicos pela sua constante dedicação às cópias de partes vocais e instrumentais [...] A informação generalizada que recebemos, referente ao período colonial em Minas, sobre o estado de ignorância, nada condiz com a nossa verificação. Nas irmandades o analfabeto assinava colocando uma cruz no meio do seu nome e sobrenome, escrito por outra pessoa. Devo dizer que jamais encontrei músico que não soubesse assinar (CURT LANGE, 1979, pp. 32-33).

Além da participação dos músicos e de devotos comuns na mesa diretora, também fica claro, no estatuto, a permissão para a participação de pessoas de ambos os sexos na Irmandade de Santa Cecília, tanto como simples irmãos, como também ocupando os cargos administrativos. Embora tenha sido facultado às mulheres o direito de participarem da Irmandade, elas eram minoria no quadro de integrantes; a baixa participação feminina na Irmandade de Santa Cecília, se comparada às demais irmandades da época, talvez possa ser explicada pelo fato de praticamente não existirem profissionais musicistas, do sexo feminino, naquele período. Como a principal fonte de renda dos músicos profissionais advinha das celebrações religiosas e a participação delas nos rituais litúrgicos era extremamente restrita, devido ao “discurso da igreja católica sobre o corpo feminino e o pecado, que as proibiam de subir no altar (ABUD, 2009, p. 229)³¹⁷”, elas foram praticamente banidas das funções da música; nos rituais católicos as vozes agudas do coro, por exemplo, eram cantadas por crianças do sexo masculino ou, então, por homens em falsete - os *castratis*³¹⁸. Então, as poucas mulheres associadas à Confraria seriam, provavelmente, familiares dos músicos ou, exclusivamente, devotas da Santa.

³¹⁶ PRECIOSO, Daniel. *Os músicos e as solenidades na capela de São José*. In: Capela de São José dos Homens Pardos de Ouro Preto: história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015, pp. 66-99.

³¹⁷ ABUD, Cristiane de Castro Ramos. *Participação feminina na igreja católica: um grupo pela fé*. Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, v. 1, n. 2, ago./dez. 2009.

³¹⁸ O *castrato* (em italiano, no singular) era um cantor que possuía a mesma extensão vocal das vozes femininas. Porém, para obter essa peculiaridade na voz, era submetido à castração antes da puberdade. Desta forma, ao chegar à fase adulta, o corpo havia se desenvolvido de forma totalmente diferente, como uma grande capacidade pulmonar

A Irmandade “apregoava a importância da qualidade dos serviços musicais, tanto no que diz respeito aos próprios músicos quanto ao nível dos instrumentos e partituras³¹⁹”. Para garantir e controlar a qualidade dos serviços ofertados pelos seus músicos, escolhiam dois dos mais competentes compositores e regentes para ficar à frente dos trabalhos. Assim, anualmente eram eleitos, mediante votação, dois Professores com maior experiência para serem os Diretores da Música, ou seja, a quem caberia a responsabilidade da negociação e organização de todas as “funções³²⁰”. Era papel dos Diretores, também, elencar quem poderia ou não exercer a função de Professor da Arte da Música em toda a Capitania:

[...] a cada hum anno serão elleitos dois Professores mais scientificos na Arte de Muzica com o titulo de Directores p^a q’ so elles e nenhu outro possão ajustar todas as funções, q’ nas freguezias desta Villa, e nas da sua Capitania o fizerem [...] em virtude deste titulo, poderão solicitar e ajustar as funções graduando aos Professores de ambas as freguezias³²¹, sem excepção de pessoa (CISCPAMVR, 1815, Capítulos 5º e 6º, p.2).

Caberia, ainda, a eles, “darem de cada função q’ ajustarem hua esmola p^a guizam^{to} e para alfayas, e p^a socorrer aos irmãos pobres enfermos [...]”. Os valores arrecadados nas funções, somados aos anuais pagos pelos sócios, garantiriam a manutenção da irmandade e o auxílio aos mais necessitados; o assistencialismo – essência das confrarias erigidas desde o século anterior – permanecia como uma das ideias centrais da confraria dos músicos: “Se algum dos nossos Irmãos Professores da Arte da Muzica adoecerem e forem reconhecidos por pobres sera obr^a esta Confraria a trata-los e socorre-los no modo possível a custa dos reidos da m^{ma} Confraria [...]” (CISCPAMVR, 1815, Capítulo 20, p.5).

Uma vez que o intuito principal da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica era o de proteger os músicos de apresentações gratuitas ou em troca de míseros honorários, como também de bloquear a ação dos indesejáveis “curiosos”, uma das principais normas a respeito do trabalho dos músicos estava descrita no capítulo 19 do compromisso:

Fica prohibido aos nossos Irmãos Directores, e a todos os outros em geral de se encarregarem de função alguma gratuita, tanto de Igrejas, Oratorios, Cazas particulares, ou rua publicas, q’ por termo uniformem^{te} assignarão, perante o

e força muscular, mas com uma laringe menor, dando origem a uma voz única que se diferenciava tanto da voz da mulher, como da voz aguda de um contratenor.

³¹⁹ BARBOSA, Elmer C. Correa. *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música do Barroco Católico*. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1979. p. 253-254

³²⁰ As funções eram os acertos estabelecidos entre os músicos e quem os contratava. Normalmente, as funções eram negociadas com o diretor de uma Companhia Musical, que ficava responsável por contratar os demais músicos, compor as obras que seriam tocadas, ensaiar e reger o grupo para o concerto, missa ou apresentação.

³²¹ Vila Rica, naquele momento, continuava dividida em freguesias/distritos. As duas freguesias relacionadas neste documento são as que compunham a área urbana da Vila: a de Antônio Dias e a de Nossa Senhora do Pilar.

nosso Provedor debaixo da pena nelle estabelecida, q' servirá como parte essencial deste cap^o, cuja pena ha de pagar o transgressor 4\$800 p^a socorro e enterro dos nossos Irmãos Professores pobres em cujo prejuízo separem as das funções, a excepção daquellas q' de comum acordo da meza se quizerem fazer gratuitas (CISCPAMVR, 1815, Capítulo 19, p.5).

Contudo, este capítulo foi revogado pelo príncipe regente D. João, que julgava que “em cazos particulares os Irmãos podem effectuar gratuitam^{te} q^lq^r função³²²”. Três anos após este veto, os músicos de Vila Rica novamente escreveram a D. João com as seguintes observações:

Em observancia dos capitulos do Compromifso, tem continuado a sua devoção comparecendo nas funçoens publicas com cruz alçada, e com todo aceyo, e igualmente tem socorrido os irmaons indigentes, molestos e canserados com todo o preciso para manutenção da vida e saude deles, e se prestao ultimamente para o Culto Divino, e para a congratulação que os senadores solleminizão em acção de graças pelas que este Reino tem recebido da beneficência de V. Mag^{de} como tudo da manifesta prova a justificação inclusa³²³ (ISCVR,1818, p. 2).

Não havia ficado claro, no veto do príncipe, quais seriam os “casos particulares” em que as funções da música poderiam/deveriam ser gratuitas; é possível inferir, no entanto, pelo retorno dos próprios músicos, que o Príncipe estaria se referindo a algumas das principais celebrações da igreja, como procissões de Semana Santa, por exemplo, além das celebrações ligadas ao Reino, como missas e celebrações em homenagens à Família Real. Outra justificativa para o veto do príncipe, pode ter sido de evitar “dupla gratificação” àqueles que já recebiam de alguma forma pelas funções da música como, por exemplo, os militares do exército, evitando, assim, prejuízos ao erário real.

Já havia, porém, duas datas descritas no estatuto, em que os músicos deveriam se comprometer a estarem presentes e a prestar seus serviços gratuitamente, sob pena de pagamento de multas³²⁴ e até expulsão da Irmandade. A primeira delas era “no dia 22 de 9br^o de cada hum anno, em que se fará celebrar hua festivid^e em honra da Gloriosa e S^{ta} Cecilia nossa protectora³²⁵”; já a

³²² ACL/BC/UFMG. Documentos de Pesquisa 10.3.24. *Resposta do Príncipe Regente Dom João VI à solicitação de aprovação ao Compromisso da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica*, p. 6.

³²³ BN - Seção de Manuscritos - II-36,05,059. fls. 1-3. *Carta dos Irmãos Músicos de Santa Cecília de Vila Rica para o príncipe regente Dom João VI*, datada de 5 de novembro de 1818.

³²⁴ As multas, neste caso, eram convertidas na compra de duas libras de cera para colocar no altar da Santa.

³²⁵ No dia 22 de novembro é comemorado o dia de Santa Cecília. Posteriormente, nesta data, passou-se a celebrar também o “dia do músico”.

segunda, era o dia seguinte à comemoração de Santa Cecília, ou seja, dia 23 de novembro, quando se celebrava “hum officio de nove lições pelas almas dos Irmãos falecidos³²⁶”.

Como já exposto anteriormente, a Irmandade de Santa Cecília existia como uma Irmandade de Devoção, desde meados do século XVIII, possuindo, inclusive, um altar na lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Mesmo após a sua efetiva fundação como uma Irmandade de Obrigação no ano de 1815 (como associação de caráter profissional), seus membros decidiram por se manter na Matriz do Pilar até o ano de 1822, em detrimento da construção de uma capela própria³²⁷. Naquele começo do século XIX, provavelmente, não seria tarefa fácil para uma única Irmandade construir uma nova edificação. Por este motivo, ainda no ano de 1822, os Professores da Arte da Música de Vila Rica enviaram uma correspondência³²⁸ à Irmandade de São José, solicitando o traslado de sua padroeira para a Capela de São José, reduto das irmandades pardas. Os confrades justificaram o traslado em razão de que a maior parte dos irmãos que formava a Irmandade de Santa Cecília também pertencia à de São José e que lá, inclusive, já existia uma imagem da santa; em 1823, a Irmandade já possuía um altar na lateral da Capela.

Figura 12 – Vista interna da Capela de São José em Ouro Preto



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

³²⁶ ACL/BC/UFMG. Documentos de Pesquisa 10.3.24. *Compromisso da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica*, p. 3.

³²⁷ Foi prática comum entre as irmandades do século XVIII a construção de capelas próprias. Num primeiro momento, elas estabeleciam altares nas igrejas matrizes e, posteriormente, como mostra de independência, separavam-se, edificando suas próprias igrejas ou capelas. Essa prática gerava, também, rivalidade entre as Irmandades na disputa pela maior beleza e riqueza dos templos.

³²⁸ APNSP. Correspondências e Escritura (1822 a 1823), vol. 157, fls. 49-54v.

Figura 13 - Detalhe do Altar de Santa Cecília na Capela de São José em Ouro Preto



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Na carta, a irmandade de Santa Cecília impôs, em quatorze tópicos, inúmeras condições para se estabelecer naquele local. Dentre as principais solicitações, destacam-se que a partir daquele momento a Capela passaria a pertencer às duas irmandades; em caso de morte dos irmãos de Santa Cecília, fossem dadas “duas badaladas no sino maior – no estilo utilizado pelos irmãos de São José”; a irmandade escolheria para colocar sua padroeira no altar colateral ao lado do evangelho, local em que já se encontrava uma imagem da mesma santa; as sepulturas, sinos e esquifes da Confraria de São José pudessem ser usados por ambas as irmandades. No entanto, no que diz respeito a essa última exigência, sobre os enterros, houve novamente interferência de D. João VI, que estipulou que “fica hinhibido o uzo de sepulturas dentro da igr^a para cujo fim deverão erigir cemiterio³²⁹” (cf. nota de rodapé 264).

Causa certo estranhamento o fato da Irmandade de Santa Cecília, que estava pedindo permissão para se instalar na Capela de São José, ter feito tantas exigências, pois o contrário seria o mais comum. Tal fato pode ser explicado pela força e importância que a profissão do músico tinha em relação às profissões dos artesãos; então, a transferência dos músicos era, também, de

³²⁹ ACL/BC/UFMG. Documentos de Pesquisa 10.3.24. *Compromisso da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica*, p. 5.

interesse dos demais artesãos pois conferiria maior visibilidade à Capela de São José e fortaleceria as demais irmandades que já existiam nela.

A transferência da Irmandade de Santa Cecília da Matriz do Pilar para a Capela de São José, assim como o fato de vários músicos também terem feito parte desta Irmandade (dos oficiais mecânicos), pode parecer, num primeiro momento, bastante coerente, visto que ali era o lugar de congregação dos pardos. No entanto, o caso de Vila Rica, contrastado às demais Irmandades de Santa Cecília espalhadas pelo mundo, é singular; principalmente se comparados às duas com maior proximidade e que, provavelmente, devem ter servido de inspiração tanto como modelo de funcionamento, como para a criação de seu Compromisso: a de Lisboa (fundada em 1603 e com primeiro Compromisso datado de 1749) e a do Rio de Janeiro (primeira a possuir uma Irmandade de Santa Cecília nos moldes de uma Irmandade de Obrigação/Compromisso em 1787).

Ambas, pregavam a “separação” da música das demais artes manuais, por considerá-la uma arte superior³³⁰. A música, historicamente, sempre esteve inserida no campo das “artes nobres”, “artes maiores” ou “belas-artes³³¹”; já os ofícios mecânicos, relacionados com as artes manuais, eram considerados ofícios inferiores, com conotação pejorativa, por estarem ligados diretamente ao trabalho. Em tese, as artes nobres eram relacionadas com as atividades mais ligadas às habilidades intelectuais tais como as letras e as artes, enquanto os ofícios mecânicos, ou “inferiores”, eram associados às atividades práticas e não-estéticas.

Já no primeiro capítulo do Compromisso da ISC de Lisboa, é possível observar os seguintes dizeres: “não serão admitidos na Irmandade se não os Professores, que tenham verdadeira

³³⁰ A música fazia parte das chamadas “artes liberais clássicas”, ou “as sete artes liberais”, constituíram o modelo de educação vigente durante a antiguidade clássica (greco-romana) e a Idade Média. As sete artes liberais foram divididas em *Trivium* e *Quadrivium*, sendo o primeiro composto pelas disciplinas de Lógica, Gramática e Retórica; e o segundo, de Aritmética, Astronomia, Música e Geometria. O *Trivium* abarcava o âmbito da linguagem desenvolvida pelos homens, desde o raciocínio lógico-dialético até o método gramatical (entonação, contato com poemas épicos, fábulas, texto de oradores, etc.). Já o *Quadrivium* dava continuidade a esses estudos, disponibilizando ao aprendiz ferramentas para entender a organização do mundo natural, e a simbólica dos números (as formas geométricas, os cálculos, teoremas, fenômenos do mundo físico e astronômico, bem como o conhecimento das sete notas musicais).

³³¹ A distinção entre “artes maiores” e “menores” (ou aplicadas) remonta à Antiguidade clássica, pela separação entre artes liberais (relacionadas às “atividades mentais”) e artes mecânicas, ligadas aos trabalhos práticos e manuais. De modo similar, os gregos distinguem as artes superiores (que dizem respeito aos sentidos considerados superiores, visão e audição) das menores, de modo geral associadas aos ofícios manuais e ao artesanato. “Artes nobres”, porque mais “perfeitas” (século XVI); “artes memoriais”, que mantêm a memória das coisas e acontecimentos (século XVI), “artes pictóricas”, que trabalham com imagens (século XVII); “artes agradáveis” (Giambattista Vico, 1744), todos esses são termos empregados para classificar e hierarquizar as várias formas de criação artística. MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1998.

intelligencia da Muzica, ou pessoas nobres, excluindo toda a que exercitar officio mecânico³³² [...]”. E, ainda, determinava quais profissionais seriam aceitos: “Poderão porem ser admittidos Letrados, Medicos, e Cirurgioens, não só pela nobreza de seos officios, mas também pela utilidade, que delles póde resultar á Confraria³³³”. Igualmente, o primeiro capítulo do Compromisso da ISC do Rio de Janeiro³³⁴ pactua que “não serão admitidos na Irmandade senão os Professores que tiverem verdadeira intelligencia da musica, excluindo toda a pessoa que exercitar officio mecânico” (cópia literal do Estatuto da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa). No entanto, na ISC de Vila Rica, não houve restrição de nenhuma ordem à entrada de outras categorias profissionais; possivelmente, o fato de a maioria dos músicos mineiros serem mulatos e de historicamente terem forte ligação com a Irmandade dos Artesãos (oficiais mecânicos), não permitisse tal distinção. Na prática, a criação da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica se deu muito mais pela necessidade do que pelo desejo de afirmação dos músicos como uma classe profissional.

A diferença entre o objetivo principal da fundação da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, e a de suas congêneres de Lisboa e, também, do Rio de Janeiro, era evidente. O intuito dos Professores da Arte da Música, da Capitania de Minas Gerais, foi, naquele período, de resguardar a categoria, monopolizando os trabalhos, que estavam bastante reduzidos, apenas aos profissionais “sócios” da irmandade. Embora a classe tenha empreendido esforços para restringir a atuação das pessoas ditas “curiosas” ou “amadoras”, tão somente a criação da irmandade não foi suficiente para garantir o total controle neste sentido. Prova disso é que, no ano de 1818, seis anos após a ereção da Confraria e três anos após a aprovação do Compromisso, os Professores da Arte da Música de Vila Rica solicitaram ao príncipe regente Dom João, uma intervenção, para que ele tomasse providências em relação a esse tipo de atividade, que continuava a ocorrer paralelamente à exercida pelos profissionais:

[...] Mas Real Senhor, acha-se aquelle Paiz decadente e por confseguinte a confraria suplicante e muito mais decadente ficará por haver nelle algumas pefsoas que se intrometem a exercitar nas festas a Arte da Muzica sem serem profefsores, nem della saberem cousa alguma, rezultando deste abuzo a diminuição dos créditos da mesma confraria [...] com estes motivos, vem os supplicantes observar a V. Mag^{de} / Seu Augusto Protector / para que digne

³³² BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr S^{ta} Cecília, sita na Igreja de São Roque na cidade de Lisboa. Ordenado pellos Professores da Arte da Música em o anno de 1749*. Lisboa, na officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo Cardial Patriarca. M.DCC.LXVI (1766). Localização: P-LN Cód. 9002. Disponível em: <<http://purl.pt/24981/3/#/1>>.

³³³ Idem, p. 19.

³³⁴ ARQUIVO NACIONAL. *Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e mártir Santa Cecília sita na igreja de N. S. do Parto da cidade do Rio de Janeiro de que é protetor o Il.mo e Ex.mo senhor vice-rei do Estado. (1787)*. Localização: Registro Geral de Ordens Régias, códice 64, vol. 20. Código do fundo: 86.

obviar tais inconvenientes, havendo por bem instaurar em benefício da confraria supplicante, em atenção a obra pia³³⁵ que exercitão, e de sua louvável devoção o Alvará de 15 de Novembro de 1760 concedendo em iguais circunstâncias aos Profefsores da cidade de Lisboa, para que em toda a Capitania de Minas Gerais, onde os supplicantes tem as suas Presidias, não possa pefsoa alguma de qualquer Estado e condição que seja exercitar a Arte da Muzica sem que seja profefsores della e Irmão da referida Confraria Supplicante sob as penas impostas no mesmo Alvará sendo a condemnação applicada, metade para o Real Hospital dos Lasaros desta Corte e a outra a metade para as despezas da mesa da mesma Confraria Supplicante³³⁶(ISCVR, 1818, p. 4).

A súplica feita pelos músicos, irmãos de Santa Cecília em Vila Rica, buscava garantir, efetivamente, o controle da prática musical tanto na capital, como em toda a Capitania de Minas Gerais³³⁷. Apesar do texto do Compromisso ter sido aprovado em 1815, nele, não ficou explicitado, em nenhum momento, que os músicos de Minas gozariam dos mesmos direitos dos de Lisboa, nem mesmo da Corte; além disso, no ato da aprovação do Compromisso pelo Príncipe D. João, não ficou acertado a quem caberia a fiscalização sobre a atuação dos não-irmãos e, tampouco, sobre quais seriam as penas cabíveis àqueles que descumprissem tal normativa. Assim, embora houvesse uma organização de profissionais da música, amparada legalmente e “protegida” pelo governo, os amadores acabavam se aproveitando da falta de fiscalização e, também, da ausência de punições, para negociar os seus serviços por menores preços dos que os praticados pelos profissionais.

O citado Alvará, datado de 15 de novembro de 1760, sobre o qual os músicos de Vila Rica solicitaram usufruir dos mesmos benefícios instituídos aos músicos de Lisboa, tratava-se, na realidade, do decreto, com força de lei³³⁸, que foi expedido pelo então Rei de Portugal, Dom José I, em prol dos Irmãos Professores da Arte da Música de Lisboa, agremiados na Irmandade de Santa Cecília. Tal decreto estabelecia “que todo o Professor de Muzica haja de ser irmão, o que resulta num acréscimo de rendimento para a Irmandade e na possibilidade de controlo de

³³⁵ Pia é o que tem fim caritativo e piedoso.

³³⁶ BN - Seção de Manuscritos - II-36,05,059. fls. 1-3. Carta dos Irmãos Músicos de Santa Cecília de Vila Rica para o príncipe regente Dom João VI, datada de 5 de novembro de 1818.

³³⁷ O “Capítulo 15^o” do Compromisso da ISCPAMVR determinava a proibição de se erigir outra confraria de Santa Cecília em Minas Gerais, além da inaugurada em Vila Rica. Autorizava, no entanto, a criação de “Presidias”, ou seja, filiais, desde que autorizadas pela mesa diretora e desde que a anuidade fosse recolhida e gerenciada pela matriz, sediada na capital. Assim, algumas Presidias foram criadas pela Capitania; na de Sabará, por exemplo, “ingressaram nada menos que 163 músicos entre os anos de 1816-17”. In: CURT LANGE, Francisco. *A música na Villa Real de Sabará*. Marília: Estatutos Históricos, 1970. pp. 158-160.

³³⁸ Decreto Régio expedido por D. José I em 17 de novembro de 1760. (L1766). Cf. SÁ, Vanda de. *Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII: Évora e Porto*. In: *Do espírito do Lugar: música, estética, silêncio, espaço, luz*. Évora: Open Edition Books, 2016.

qualidade no exercício da profissão³³⁹”; também, determinava punições para aqueles que descumprissem tal ordem, com severos pagamentos de multas. Logo, os irmãos músicos da capital portuguesa, amparados por este documento, passaram a ter domínio total do “mercado musical”, já que possuíam autonomia para decidirem sobre preços praticados, locais onde iriam ou não tocar, sobre quais músicos ficariam responsáveis pelas funções nas festas, dentre diversos outros assuntos. Este era, também, o desejo dos Professores da Arte da Música de Vila Rica; o de se ter, assim como os irmãos portugueses, total soberania sobre toda a atividade musical exercida na Capitania de Minas Gerais.

Não foi localizado, porém, qual teria sido o retorno dado por D. João à súplica dos irmãos músicos de Santa Cecília de Vila Rica; tampouco foi localizado algum documento que comprovasse se algum indivíduo, que tenha continuado a exercer a função de músico sem ser “filiado” à irmandade, tenha sido punido de alguma forma em Vila Rica/Ouro Preto. O que foi possível constatar pela documentação encontrada, durante a pesquisa, é que a música das festas oficiais, ou seja, aquelas promovidas pelas mais distintas irmandades e patrocinadas pelo Senado da Câmara, foram arrematadas, exclusivamente, pelos músicos irmãos de Santa Cecília³⁴⁰. Não se sabe, no entanto, se teria sido consequência de uma condição imposta pela Câmara que, por sua vez, tenha recebido ordens superiores, ou somente pelo fato de que as irmandades, sempre exigentes por composições inéditas e de boa qualidade para as suas festas, só conseguiriam obter esse serviço, realizado com êxito, por um profissional.

Também, não foram localizadas fontes que permitam afirmar, com exatidão, até qual ano a Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica/Ouro Preto se manteve ativa. O livro primeiro de receitas e despesas da irmandade³⁴¹, que arrola todos os movimentos financeiros da Confraria, do período compreendido entre os anos de 1817 e 1838, é o documento que indica a data mais longínqua relacionada às atividades da mesma. A hipótese de que a irmandade tenha encerrado suas atividades nesse período corrobora com o fato de que foi, também, exatamente, nessa época que os pregões de arremates da música promovidos pela Câmara foram banidos. Com o fim do financiamento público para as festividades religiosas, é

³³⁹ Idem. *Ibidem*.

³⁴⁰ ACL/BC/UFMG. *Livro de Termos de Arrematações da Câmara de Villa Rica com a Música*. Série 10, subsérie 10.3 – Documentos de Pesquisa, cx 47. Embora as arrematações da música para as “grandes festas” da igreja, promovidas pelo Senado, oficialmente tenham perdurado até o ano de 1828, constam informações de arremates até o ano de 1834. Cruzando-se os nomes dos responsáveis pelos arremates com os dos irmãos músicos de Santa Cecília, conclui-se que, ao menos para esse tipo de contrato, houve total monopólio do trabalho.

³⁴¹ APNSP – *Livro primeiro da Receita, e despeza da Irm^{de} de S. Cecília erecta na freguezia do Ouro Preto nesta Villa*, 1817, 149f.

provável que todas as irmandades tenham, cada vez mais, adotado a prática que já era utilizada para as “festas menores”, ou seja, a de negociar os contratos da música com os próprios irmãos. Assim, os serviços poderiam ser desempenhados por preços mais acessíveis, ou, até mesmo, o pagamento poderia ser permutado com os valores das anuidades devidas pelos músicos.

2.3 A renovação do modelo de “profissional da música”

O fim dos arremates públicos, assim como a “breve” duração das atividades da Irmandade de Santa Cecília, dos irmãos Professores da Arte da Música de Vila Rica/Ouro Preto, representam para muitos estudiosos, sobretudo para os musicólogos, os marcos definidores da extinção da música profissional em Minas Gerais. A concepção de “profissional” trabalhada na maior parte desses estudos sobre a música do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX está, no entanto, estritamente relacionada com o ofício do músico compositor, ou seja, daquele especialista em criar as obras musicais. Como na Capitania/Província de Minas Gerais a religiosidade e a fé sempre foram características muito fortes, enraizadas na vida da comunidade, as inúmeras festividades promovidas pelas irmandades leigas católicas foram - não intencionalmente, mas oportunamente - responsáveis por alavancar um fenômeno: o da música autoral. Para cada festa, principalmente as “festas maiores”, era necessária uma nova composição; no ano seguinte, a obra já apresentada perdia o valor, não podendo ser reutilizada, pois não se aceitava repetição, demandando novamente outro arremate para nova composição. Nessas festas, exigiam-se sempre as melhores músicas e os melhores músicos. Dessa forma, ano a ano, um grande número de compositores disputavam entre si a chance de serem os “diretores” das festas. Essa prática adotada pelas irmandades, da não-repetição na exibição das composições e da exigência por obras originais, acabou por revelar inúmeros compositores que, anos mais tarde, foram reconhecidos pela excelência de suas obras; é o caso, por exemplo, de Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo, Francisco Gomes da Rocha³⁴².

Nessa perspectiva, há sim razão para o fato de muitos pesquisadores considerarem que “a fase áurea da música mineira acabou com o século XVIII³⁴³”, ou mesmo, “que a música do século

³⁴² As pesquisas de Francisco Curt Lange (1946; 1966; 1979) e Maria Conceição Rezende (1989) sobre a música em Minas Gerais no século XVIII, descobriram a existência de um grande número de músicos mineiros, compositores e instrumentistas e trouxeram à tona uma vasta produção musical local (principalmente da segunda metade do século XVIII), obras desses músicos que eram, até então, desconhecidas. A análise de tais obras, por especialistas, demonstrou que a maior parte da música produzida em Minas Gerais naquele período era de boa qualidade, comparadas ao que de melhor se produzia na Europa na mesma época.

³⁴³ PRECIOSO, Daniel. *Aspectos da música religiosa na colônia: regentes, compositores e instrumentistas pardos (Vila Rica, 1770-1808)*. São Paulo: Revista Histórica, edição n. 50, out. 2011.

XIX, em Minas Gerais, foi marcada pelo amadorismo³⁴⁴”. Se levarmos em conta que a principal fonte de trabalho dos músicos compositores praticamente se extinguiu quando ocorreu o fim dos arremates públicos e, ainda, que esses compositores/diretores também eram responsáveis por empregar muitos outros músicos em suas companhias, de fato, a afirmação de que a música profissional foi extinta, ganha respaldo.

Cabe ressaltar que, nesta pesquisa, trabalho com o termo “profissional” de maneira bastante ampliada, em seu sentido literal, diferentemente dos trabalhos citados anteriormente; ou seja, o músico profissional, neste estudo, configura-se como “a pessoa que exerce como, meio de vida, uma ocupação especializada; que exerce determinada profissão como forma de ganhar dinheiro³⁴⁵”. Assim, por meio de uma nova chave conceitual e de leitura, problematizo a música e as práticas musicais do século XIX e, principalmente, após a década de 1830, reavaliando-as quanto aos qualificativos de que se tratava de música amadora e de baixa qualidade.

Como já anteriormente mencionado, desde o princípio dos oitocentos, os músicos profissionais de Vila Rica já dividiam os ofícios religiosos com outras práticas musicais, seja no teatro da Casa da Ópera, nos bailes domésticos, nas aulas particulares de instrumento e canto ou, ainda, na banda militar do exército. Além disso, muitos deles passaram, também, a exercer outros tipos de profissões, totalmente distintas, paralelamente ao ofício da música, como forma de subsistência. A historiadora Clotilde Andrade Paiva, em sua tese³⁴⁶, realizou um criterioso estudo sobre as Listas Nominativas de Minas Gerais dos anos de 1831-1832³⁴⁷; nela, apresentou um quadro completo relativo a todas as profissões encontradas na Província naquele período. No caso dos músicos, tal profissão, constantemente, foi vinculada a outra; por exemplo: minerador e músico; sacerdote e músico; cultura³⁴⁸ e música; músico e fator de órgãos; músico e roceiro; músico e oleiro; ourives e músico; sapateiro e músico; negociante e músico; venda de molhados e músico; alfaiate e músico; dentre outros. A atividade também foi classificada

³⁴⁴CURT LANGE, Francisco. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 1, 1983, p. 42.

³⁴⁵HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

³⁴⁶PAIVA, Clotilde Andrade. *População e Economia nas Minas Gerais do Século XIX*. 1996. 194 f. Tese (Doutorado em História) - FFLCH-USP, São Paulo, 1996.

³⁴⁷As Listas Nominativas de 1831-1832 foram organizadas pelos juizes de paz dos distritos, a pedido do Presidente da Província e tinham por objetivo facilitar as ações do governo, como deliberações da administração política, recrutamentos militares, entre outros assuntos. Dos 410 distritos de paz que compunham a Província de Minas Gerais no período, 242 possuem Listas Nominativas. As bases de dados sobre tais listas estão sob a guarda do Cedeplar: Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional, vinculado à Faculdade de Ciências Econômicas (FACE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

³⁴⁸O termo “cultura”, neste caso, significa o trabalho na agricultura, lavoura ou plantação.

com diferentes denominações: “músico”; “na música”; “músico fator de órgãos”; “moço do coro”; “aprende música”; “em estudo de música”.

Embora não tenham sido encontradas as listas nominativas de 1831/32, relativas ao núcleo urbano de Ouro Preto (área-foco deste trabalho), as informações ora apresentadas são de extrema relevância, pois confirmam uma tendência que já suscitava no recenseamento de 1804; a de que a ocupação de músicos deixava de ser a única exercida, passando a ser compartilhada com outras profissões. Isso, também, endossa a tese de que, tão somente pela análise das atividades profissionais relacionadas nas listas nominativas ou censos, é impossível mensurar o número de músicos de um determinado lugar, já que, frequentemente, tais informações foram omitidas, ou mesmo mascaradas por outras ocupações. Mas, de fato, eles estavam presentes!

Nos jornais desse período, constantemente, noticiavam-se apresentações e concertos; havia, por exemplo, duas bandas de música militares que, juntas, abarcavam cerca de 30 profissionais³⁴⁹: “as músicas dos dous corpos, de Cavallaria e Infantaria, correram as ruas da cidade tocando os mais harmoniosos concertos³⁵⁰”. Além desses músicos instrumentistas, existiam também diversos professores particulares de instrumentos, músicos de orquestras religiosas e, ainda, músicos das bandas paizanas. Se contabilizados apenas os músicos profissionais (Professores da Arte da Música), residentes em Ouro Preto e pertencentes à Irmandade de Santa Cecília de Ouro Preto, naquele ano, o número passava de oitenta³⁵¹.

Nas listas nominativas de 1838, encontram-se lacunas no que se refere aos dados sobre o centro urbano da capital de Minas Gerais, uma vez que apenas a lista do distrito de Ouro Preto (parte referente à freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto) foi localizada e conservada. Dessa forma, na referida lista, foram arrolados apenas 14 músicos, o que, provavelmente, representa um equívoco. Mesmo se imaginarmos que a maioria dos músicos da cidade fossem residentes da freguesia de Antônio Dias (a parte que não foi contabilizada), ainda assim, o número apresentado na lista referente ao Pilar é, certamente, muito inferior ao real. Naquele ano, somente a banda do Corpo Policial contava com 13 músicos. Também, no mesmo ano, foi fundada na cidade a Sociedade Musical Harmonia, em que professores passaram a ofertar “aulas

³⁴⁹ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 36. *Mappa das Forças de 1ª e 2ª Linha da Guarnição da Província de Minas Gerais*.

³⁵⁰ *Jornal O Universal*, n. 559, de 23 de fevereiro de 1831. p. 3. Notícia sobre a recepção pela chegada de Pedro I, em sua 2ª viagem a Ouro Preto.

³⁵¹ APNSP – *Livro primeiro da Receita, e despeza da Irm^{de} de S. Cecília erecta na freguezia do Ouro Preto nesta Villa*, 1817, 149f.

de música na Rua Direita, n. 5³⁵²”. Essa, possivelmente, foi a primeira iniciativa de se fundar uma escola especificamente de música em Ouro Preto. Além disso, continuavam recorrentes os anúncios de “colégios” que ofertavam aulas de música, assim como dos professores de aulas particulares de instrumentos diversos e de canto. Filiados à Irmandade de Santa Cecília e mantidos por ela, em seu ano derradeiro, constam-se mais de 50 músicos.

Na segunda metade do século, os dois censos nacionais, realizados nos anos de 1872 e 1890, sequer mencionaram a profissão de músico; fato que, se analisado isoladamente, pode até induzir este pesquisador ao erro de que, realmente, tal profissão tenha acabado. Naturalmente, por se tratar de estudos de ampla dimensão que abrangeram todo o país, as ocupações precisaram ser organizadas em blocos (profissões liberais; profissões industriais e comerciais; profissões manuais ou mecânicas; profissões agrícolas; pessoas assalariadas); em cada um desses blocos, um conjunto de atividades. O ofício de músico, nesses censos, passou a integrar a classe dos “artistas³⁵³” que, por sua vez, foi englobada pelo conjunto das profissões liberais. Dentre os profissionais liberais, a categoria dos artistas era a que possuía o maior número de indivíduos, porém, como o levantamento de profissões não foi realizado de forma distrital, e sim, numa contagem geral por Província, não foi possível contabilizar o número dos profissionais da arte somente na capital de Minas Gerais.

Apesar dos estudos censitários da segunda metade do século XIX não oferecerem dados que me auxiliem a compreender a atividade musical praticada, profissionalmente, em Ouro Preto, o cruzamento de dados de outras fontes e levantamentos permitiram-me perceber que este movimento, inclusive, cresceu em relação ao início do século. A banda do Corpo Policial ganhou regulamentação e passou a ter, em média, 25 músicos (eram 13 em 1838). As bandas paizanas proliferaram-se por toda a cidade: Euterpe Cachoeirense, União Social, Euterpe Recreativa Ouro-Pretana, Sociedade Muzical Jardim da Mocidade, Sociedade Filarmônica Euterpe, Sociedade Harmonia, Banda Recreio Musical Ouro-Pretano, Banda do Maestro Augusto Correa, Banda do Alferes Francisco de Paula Almeida. Cabe ressaltar, ainda, que

³⁵² Jornal *O Universal*, anno XIV, n. 64, de 19 de abril de 1838. p. 2. Anúncio das aulas de música, em cumprimento dos estatutos da Sociedade Harmonia.

³⁵³ De acordo com o economista e pesquisador Mário Rodarte, que fez um estudo comparativo entre as profissões relacionadas na Lista Nominativa de Minas Gerais do ano de 1838 e as do Censo de 1872, o grupo dos Artistas reuniu as seguintes profissões: Escultores; Pintores; Músicos; Floristas; Mestres de Dança; Adivinhador (mágico). In: RODARTE, Mário Marcos Sampaio. *O caso das Minas que não se esgotaram: a pertinácia do antigo núcleo central minerador na expansão da malha urbana da Minas Gerais oitocentista*. 1999. 179 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (CEDEPLAR) da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

muitas dessas bandas foram integradas por “professores” e passaram, no decorrer do século, a realizar os ofícios de música religiosa que antes eram executados exclusivamente pelas orquestras. Notícias nos jornais sobre “professores da arte da música dando bailes em reuniões de cazas particulares³⁵⁴” ou de “senhores professores da música executando excelentes peças no Theatro³⁵⁵” eram constantes. Também nos jornais, os anúncios de “ensino de música multiplicaram-se em relação à primeira metade do oitocentos, com aulas ministradas tanto por homens músicos, como por senhoras musicistas. Os almanaques administrativos de 1864³⁵⁶ e de 1890³⁵⁷ também deram destaque para os professores particulares de música e, no primeiro deles, havia a informação de que “são poucos os ouro-pretanos que não conhecem alguma coisa de musica”. As escolas, tanto primárias como secundárias, também adotaram aulas de música no currículo, contando com professores músicos em seu corpo docente; o Colégio Nossa Senhora de Assumpção, a Escola Normal, o Liceu Mineiro, o Liceu de Artes e Ofícios, a Companhia de Menores, além dos colégios particulares, todos, possuíam um professor de música. Nas propagandas de peças teatrais, apresentadas na Casa da Ópera, evidenciava-se sempre o fato de serem “ornadas de música³⁵⁸”, ou por nos intervalos serem intercaladas por “músicas executadas por excelentes professores³⁵⁹”. Outro ponto, ainda, que sugere um crescimento da atividade musical, realizada por músicos, tanto profissionais como também amadores, é que a cidade passou a contar com pontos de venda de partituras (casas particulares, farmácias e, até mesmo, lojas especializadas); há, também, diversos anúncios sobre obras de compositores locais à venda nesses pontos, o que demonstra que, embora não houvesse mais um mercado tão promissor para as composições religiosas, ampliou-se o de música laica.

A ata de eleição do município de Ouro Preto³⁶⁰, datada de 1890, apresenta a relação de todos os votantes daquele ano. Nessa relação consta, entre outras coisas, a profissão dos eleitores; nela, foram contabilizados 78 artistas³⁶¹ e, apesar de não ser possível distinguir entre esses, quais ou

³⁵⁴ Exemplo: *Jornal Correio Oficial de Minas*. Edição 180, de 27 de setembro de 1858. Título: “Baile na casa do Sr. Conselheiro Carlos Carneiro de Campos”.

³⁵⁵ Exemplo: *Jornal Correio Oficial de Minas*. Edição 197, de 25 de novembro de 1858. Título: “Natalício de S.M.I”.

³⁵⁶ MARTINS, A. de Assis & OLIVEIRA, J. Marques de. *Almanak Administrativo e Industrial de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: Typographia de Actualidade, 1864.

³⁵⁷ OZZORI, Manoel. *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Litterario do Município de Ouro Preto*. Ouro Preto, Typographia d'A Ordem, 1890.

³⁵⁸ Termo recorrentemente utilizado nos anúncios dos jornais da época.

³⁵⁹ *Idem*.

³⁶⁰ APMOP – *Livro de Actas da Comissão Municipal de Ouro Preto. Alistamento Eleitoral, 1890*. Série: Atas, sub-série: Atas de Eleição, data limite: 1890-1902.

³⁶¹ Destaco que na Ata de Eleição do Município de Ouro Preto de 1890, o termo “artista”, provavelmente, referia-se apenas às funções de músicos, pintores, atores, escultores e floristas. Outras profissões que, ao longo do século XIX, foram, também, inseridas na categoria artistas/artesãos, neste documento específico, foram descritas

quantos eram músicos, é possível supor que compunham a maior parte, já que nos levantamentos do início do século, o quantitativo de músicos era muito superior ao de pintores, escultores ou floristas, por exemplo. Cabe esclarecer que, neste documento, os músicos da banda do corpo policial, por exemplo, não faziam parte do grupo dos artistas, uma vez que todos foram caracterizados como “militares”; da mesma forma, os professores das instituições de ensino (Escola Normal, Liceu Mineiro, Liceu de Artes e Ofícios, etc.) também não foram classificados dentre os artistas, mas sim como “professores”. Isso significa que a quantidade de músicos profissionais, ou seja, daqueles que exerciam a música como ocupação principal, com o intuito de ganhar dinheiro, continuava, portanto, bastante significativa. Outro fato que merece destaque é que os votantes deveriam ter renda; logo, havia músicos com rendimento suficiente para compor o grupo de eleitores. Cabe ressaltar, ainda, que naquele período o voto não era facultado às mulheres; assim, como esse cálculo excluiu as musicistas, provavelmente, essa cifra possa ainda ser maior.

Tal informação endossa a justificativa utilizada pelos deputados para incluir a música entre as profissões que seriam ensinadas no Liceu de Artes e Ofícios na década de 1880: a de que “a musica é uma profissão lucrativa e, portanto, o seu estudo conveniente em um estabelecimento que tem por fim justamente proporcionar a seus educandos a par de uma instrução útil, uma profissão, que lhes facilite os meios de ganhar a vida³⁶²”.

É possível observar, portanto, que os músicos nunca deixaram de fazer parte do contexto social e profissional de Ouro Preto. Nem o fim dos pregões realizados pela Câmara, que patrocinavam a música das festas católicas, nem a decadência das irmandades leigas (principais contratadoras da música profissional até a primeira metade do século XIX), nem mesmo o encerramento das atividades da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música de Vila Rica/Ouro Preto foram capazes de extinguir tal profissão. O que ficou claro, entretanto, é que as atividades realizadas por esses profissionais foram se transformando ao longo dos anos, obrigando aos professores a se adaptarem à nova realidade; ou seja, a música profissional não acabou, apenas mudou de forma para atender a novas demandas e expectativas de uma sociedade que também se transformava.

separadamente: ferreiro, carpinteiro, chicoteiro, marceneiro, canteiro, ourives, sapateiro, caixeiro, latoeiro, pedreiro, funileiro, latoeiro, seleiro, oleiro e relojoeiro.

³⁶² Trecho do discurso de um Deputado Provincial em defesa da inclusão do curso de música no Liceu de Artes e Ofícios. Ata da reunião da Assembleia Legislativa Provincial de 4 de novembro de 1879. In: *Jornal A Actualidade*, anno 2, edição 117, de 17 de novembro de 1879. p. 1.

Muitos daqueles que fizeram parte das orquestras dedicadas à música religiosa passaram, então, a se integrar às bandas de música, ou as militares ou as paisanas. A música laica, de entretenimento, foi ganhando força e espaço ao longo do século, abrindo novas perspectivas para apresentações nas ruas, nos salões domésticos e, também, no teatro. Outros tantos profissionais dedicaram-se ao ensino de música, por meio de aulas particulares nas casas ou em instituições de ensino formal em que a música fazia parte do currículo. Enfim, embora o mercado das festas religiosas tenha diminuído consideravelmente, quase desaparecendo, outras frentes de trabalho se abriram, abarcando a mão de obra qualificada que já existia na cidade. Os espaços de formação musical, também, foram se ampliando com este movimento, profissionalizando novos músicos ao longo do século XIX e atendendo a uma demanda que se mostrou crescente.

CAPÍTULO 3 - A música nas corporações militares e a constituição das bandas de música

O estudo do cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto revelou que desde a fundação das primeiras corporações militares, no século XVIII, a prática musical já estava presente dentro dos quartéis. O formato, entretanto, é que foi se modificando; no princípio, os instrumentos eram utilizados pelas tropas apenas para se comunicarem (as ordens eram dadas por meio dos toques dos instrumentos, como cornetas, tambores ou timbales). Mais tarde, porém, no início do século XIX, bandas de música foram se constituindo nos batalhões em paralelo à “música funcional de comunicação”; as bandas, formadas por uma mescla de instrumentos de sopro (metais e madeira) e percussão, rapidamente extrapolaram os muros dos quartéis, e passaram a fazer parte dos principais eventos da vila/cidade, seja nas celebrações religiosas, nas festividades políticas, nos desfiles cívicos ou mesmo nos momentos de entretenimento. Ou seja, as bandas foram ganhando autonomia e passaram a fazer parte da vida cotidiana, fora do contexto militar.

No que tange à música religiosa, cabe ressaltar que, por iniciativa dos militares (integrantes da primeira banda do exército de Vila Rica), foi que se formou a primeira irmandade leiga de cunho profissional existente em Minas Gerais: a Irmandade dos Irmãos Professores da Arte da Música. Paralelamente aos serviços realizados com as bandas dos batalhões, os músicos também exerciam funções nas igrejas; não foram raros os pedidos de licença dos músicos militares para tocar nas mais diversas festividades da igreja.

Aos poucos, as bandas militares passaram a fazer parte da cultura local, já não havendo um só evento importante em que não estivessem presentes; executavam variados gêneros musicais e levavam, para toda a comunidade, as principais novidades do repertório em voga na época. Na segunda metade do século XIX, as bandas de música militares já estavam tão introjetadas nos costumes da população ouro-pretana, que passaram a ser permitidas e preferidas nos espaços em que outrora não tocavam, como no teatro e nos bailes domésticos, por exemplo.

As bandas militares foram fundamentais para a formação de novos músicos na cidade. É preciso destacar que, naquele período, não havia escolas de música institucionalizadas; assim, a tarefa de ensinar essa arte ficava a cargo dos professores particulares ou das bandas. Tiveram importante papel, também, na instrução de jovens (menores de 18 anos) que encontravam na banda a possibilidade de se inserirem no serviço militar antes de completar a maioridade, para que pudessem aprender a profissão de músico. Logo que completavam a idade para se alistar,

esses jovens passavam a fazer parte do plantel efetivo da tropa. E essas corporações musicais militares ocupavam um significativo espaço dentro do cenário musical da vila/cidade. Dessa forma, busquei, neste capítulo, fazer uma análise mais aprofundada de suas principais características, principalmente no que tange aos seus aspectos educativos, uma vez que as bandas formavam não apenas os músicos da corporação, mas toda a sociedade na construção do gosto musical.

3.1 Breve Histórico das Corporações Militares de Minas Gerais

No século XVIII, após as notícias do descobrimento de ouro na região de Minas Gerais, a Coroa procurou agilizar a montagem de estruturas administrativas, legais e militares que pudessem implementar medidas de controle sobre o espaço mineiro. Minas Gerais destacava-se dentre as outras Capitânicas da Luso-América pela sua contribuição em termos econômicos para a Coroa, pois “com o ouro daí advindo, tal região passou a ter papel significativo no cenário mundial do século XVIII, ajudando a equilibrar as finanças portuguesas”³⁶³.

A Coroa desejava conhecer o território com o intuito de controlá-lo, saber suas potencialidades, impedir extravios e sonegações de impostos, além de estabelecer a ordem pública. “Num território vasto, inóspito e desconhecido, a informação e o saber constituíam indispensáveis elementos de poder”³⁶⁴. Neste sentido, os militares tornaram-se fortes colaboradores, já que dispunham de mobilidade e, conseqüentemente, passaram a conhecer, como ninguém, o território, “dois dos fatores indispensáveis à conservação da ordem e manutenção da tranquilidade pública”³⁶⁵.

No campo da atuação militar, destacam-se as especificidades da Capitania/Província, entre as quais a preponderância dos assuntos relacionados às questões da manutenção do controle social interno. Não se desconsidera que a preocupação com a ordem interna também estivesse presente nas políticas militares das demais Capitânicas no período colonial. No entanto, em Minas Gerais, tal aspecto se sobressaiu dentre outros assuntos relacionados com o campo militar. Em Capitânicas como Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e São Paulo, a preocupação central era

³⁶³ BOXER, Charles. *Vila Rica de Ouro Preto*. In: *A Idade do Ouro do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

³⁶⁴ COSTA, Ana Paula Pereira. *Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas colonial*. *Revista de História Regional* 11(2): 109-162, Inverno, 2006.

³⁶⁵ COTTA, Francis Albert. *No rastro dos Dragões: universo militar luso-brasileiro e as políticas de ordem nas Minas setecentistas*. 2004. 302 f. Tese (Doutorado em História) - FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

com a defesa marítima. Outras Capitânicas como Goiás, Mato Grosso, Pará e também São Paulo dedicavam-se, primordialmente, à defesa das fronteiras terrestres – que iam do Mato Grosso ao Amapá. Já no Sul, a preocupação maior girava em torno da expulsão dos espanhóis. Em Minas Gerais, devido à chegada de um grande afluxo populacional durante boa parte do século XVIII, em decorrência do ouro, formou-se um clima de instabilidade social. Portanto, o eixo central das preocupações relacionadas ao campo militar foi a manutenção da ordem pública interna, o que teria proporcionado certa especialização “policial” precoce³⁶⁶.

No vasto Império Português setecentista, poucos foram os territórios em que as contradições do viver em colônia se exprimiram de forma tão acentuada como nessa Capitania³⁶⁷. Neste contexto, a lei parecia não ser cumprida para/pela maioria da população que vivia espalhada em longínquos rincões. A segurança das autoridades, das vilas e o transporte dos valores retirados da terra exigiam a presença de uma tropa que, superando a cobiça própria, fosse estruturada na disciplina e hierarquia militares e pudesse agir no campo e nas cidades, sem que se deixasse levar pelo brilho do ouro, tornando-se ao mesmo tempo, obediente e tecnicamente apta para cumprir suas missões específicas.

Assim, com a finalidade de impedir a sonegação de impostos e a institucionalização da violência, bem como erradicar o clima de agitação, ora instalado na Capitania, o Governador Pedro Miguel de Almeida - o Conde de Assumar - recorre ao Rei de Portugal, que envia a Minas Gerais, em 1719, duas Companhias de Dragões, constituídas somente de portugueses, que tão logo aqui chegaram “foram também seduzidos pelo sonho da riqueza fácil, trocando suas armas pelas bateias e almocafres”³⁶⁸.

Numa região marcada pela alta densidade populacional e elevados índices de violência, seria impossível para os Dragões, a Tropa Regular de Minas, desempenhar de maneira eficiente suas missões, não fosse pelo auxílio dado pelos Corpos de Auxiliares e de Ordenanças³⁶⁹.

Diante do enfraquecimento das Companhias de Dragões e de seu desempenho insatisfatório, o então Governador de Minas Gerais - Dom Antônio de Noronha - extinguiu-a, criando, no dia

³⁶⁶ COTTA, Francis Albert. *Organização militar*. In: ROMEIRO, Adriana & BOTELHO, Ângela Vianna (Org.). *Dicionário Histórico das Minas Gerais*. 2. ed. Revista. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 218.

³⁶⁷ COSTA, Ana Paula Pereira. *Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas colonial*. *Revista de História Regional* 11(2): 109-162, Inverno, 2006.

³⁶⁸ COTTA, Francis Albert. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*. Revista, ampliada e ilustrada. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

³⁶⁹ MELLO, Cristiane Figueiredo Pagano de. *Os corpos de ordenanças e auxiliares: sobre as relações militares e políticas na América Portuguesa*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora UFPR, n. 45, p. 29-56, 2006.

09 de junho de 1775, o Regimento Regular de Cavalaria de Minas, em Vila Rica, no distrito de Cachoeira do Campo, em cujas fileiras foram alistados somente cidadãos nativos, que receberiam seus vencimentos dos cofres da Capitania.

As forças militares então existentes na Colônia e, principalmente, as de Minas Gerais, embora subordinadas diretamente ao Rei, por meio dos Capitães-Generais que governavam as Capitânicas, eram custeadas pelas próprias capitânicas e por suas Câmaras. Compunham-se de: Tropas Regulares ou Pagas, Corpos Auxiliares e Milícias.

As Milícias³⁷⁰ foram constituídas pela Coroa para melhor assegurar a defesa do vasto território mineiro. Tal formatação dos corpos militares prosperou até 1831, quando da abdicação de D. Pedro I. A partir daí, a tentativa que se empreendeu foi no sentido de organizar o sistema de acordo com os princípios defendidos pelo pensamento liberal³⁷¹. A base do comando deveria vir das Províncias, o que implicaria a implantação de uma nova Constituição.

Os liberais que chegaram ao poder³⁷² se opunham ao Exército por temerem que este pudesse ser usado pelo governo central para suprimir as liberdades das Províncias. “Dessa forma, criaram-se, quase que imediatamente à saída do Imperador, a Guarda Nacional. e os Guardas Municipais Voluntários” (SCHULZ, 1974, p. 243-244)³⁷³. *Estas duas tropas viriam substituir*

³⁷⁰ O Brasil oitocentista possuía uma organização militar em que coexistiam forças profissionalizadas - de caráter permanente - e forças provisórias, sem nenhum treinamento profissional, caracterizadas como “Milícias”. Essas últimas tinham a função de auxiliar o Exército (força principal), quando requisitadas pelo Estado e, também, a de desempenhar atividades de caráter policial como, por exemplo, diligências a serviço da administração da Justiça, manutenção da ordem pública, combate ao gentio e a escravos fugidos.

³⁷¹ Em virtude dos vários casos de insubordinação de membros do exército ao novo “governo regencial” (liderado pelos Liberais), havia o receio de que os militares tomassem alguma atitude restauradora, posicionando-se pela volta de Dom Pedro I. Aos poucos, o governo foi diminuindo os quadros do exército (passando de 30000 para menos de 10000 homens) e, paralelamente, instaurando a Guarda Nacional.

³⁷² Após a abdicação de Dom Pedro I, em 7 de abril de 1831, o Brasil viveu um período de grandes transições políticas, o qual ficou conhecido por “Período Regencial” (1831-1840). O fato de o sucessor ao trono possuir apenas 5 anos de idade não o permitia – segundo à Constituição do país – tomar posse. Esse período foi marcado pelo avanço político do Partido Liberal, que participou de quase todas as formações do governo: Regência Trina Provisória (formada por Restauradores que defendiam o absolutismo e pelos Liberais - de abril a junho de 1831); Regência Trina Permanente (formada apenas por Liberais que defendiam os interesses regionais da elite agrária. Nessa época, foi criada a Guarda Nacional, além de aprovadas as Reformas Liberais que favoreciam a descentralização do poder e o fortalecimento das Províncias. Também, o ato adicional de 1834 que extinguiu o conselho de Estado, transferindo para as Províncias os poderes policial e militar, até então exclusivos do poder central, além de permitir-lhes eleger suas Assembleias Legislativas); Primeira Regência Una (1835-1837) (eleição do Liberal Padre Feijó para assumir, sozinho, o país; seu governo foi marcado por intensa oposição parlamentar e revoltas nas Províncias o que provocou sua renúncia). Após a renúncia de Feijó, o Partido Conservador, enfim, retoma o governo; então, os Liberais procuraram apoio dos partidários de Dom Pedro e, juntos, articularam o movimento que ficou conhecido como “golpe da maioria”. A campanha dos Liberais foi às ruas e ganhou apoio da opinião pública; então, em 1840, Dom Pedro II é declarado maior de idade aos 14 anos, podendo, portanto, assumir o trono.

³⁷³ SCHULZ, John. *O exército e o Império*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *O Brasil Monárquico: declínio e queda do Império (História geral da civilização brasileira, v.4, tomo II)*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1974, p. 235-258.

o modelo até então existente desde o período colonial. A Guarda Nacional (ou Tropa de 2ª Linha) era uma corporação paramilitar, uma milícia cidadã que tinha como objetivo auxiliar na segurança interna do território e ser um corpo auxiliar do Exército quando requisitado, enquanto os Guardas Municipais Permanentes (ou Tropa de 3ª Linha) “surgiram na lei de 10 de outubro de 1831, com o nome de Corpo de Guardas Municipais Voluntários e deram, mais tarde, origem às atuais Polícias Militares estaduais³⁷⁴”.

Em 1835, a Guarda Municipal Permanente deu lugar ao Corpo Policial/Força Policial da Província de Minas Gerais, nomenclatura que perdurou por todo o Período Imperial, até se transformar, em 1889, na Polícia Militar de Minas Gerais.

3.2 Os militares e a atividade musical na Capitania/Província das Minas Gerais – final do século XVIII e primeira metade do século XIX

A música esteve presente no ambiente militar das tropas da Capitania das Minas, ao menos, desde as últimas décadas dos setecentos. Os mapas de pagamentos dos oficiais inferiores e soldados de diversas companhias militares atestam a existência de soldados responsáveis pela execução musical na corporação. Outros documentos³⁷⁵, relativos à conduta dos músicos, nos regimentos militares, ou à nomeação de músicos para os quartéis, igualmente trazem elementos sobre a prática musical nessas corporações.

A farta documentação existente a respeito da música e dos músicos nas corporações militares de Minas Gerais no século XVIII indica que o papel dos mesmos nos quartéis setecentistas e, nos primeiros anos dos oitocentos, era basicamente relacionada à comunicação militar, funcionando de maneira bastante similar nas diversas corporações: “cada Companhia (militar) tinha seus músicos, um trombeta-mor; cada Regimento, um timbaleiro. Só no século XIX foi

³⁷⁴ MARTINS, Inês Beatriz de Castro. *Criação, organização e atuação do Corpo Policial do Ceará (Polícia Militar) e sua banda de música (1835-1889)*. Lisboa: Anais do XXXIII Encontro da Associação Portuguesa de História Econômica e Social, 2013.

³⁷⁵ “Lista de Officiaes Inferiores e Soldados do Terço da Infantaria Auxiliar de Villa-Rica de 1781”; “Mapas de Pagamento dos Officiaes Inferiores e Soldados de diversas Companhias Militares de 1790-1796”; “Série de documentos com nomeações para o 3º Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca de Ouro Preto 1799 e 1800”; “Documentos relacionados à conduta de músicos nos Regimentos Militares de Minas Gerais” (documentos pertencentes ao Arquivo Curt Lange/BU/UFMG – Obras Raras 9.2.21). Também, “Nomeação dos músicos do 2º Regimento de Cavalaria de Milícias (1ª, 2ª, 3ª e 4ª cia) de 1797”; “Pagamento dos músicos Timbaleiros e Trombetas de 1808”; “Relação das Trombetas e mais instrumentos musicais pertencentes ao Regimento de Linha da Capitania” (documentos pertencentes ao APM, coleção da Casa dos Contos e Fundo da Presidência da Província, pasta do Exército).

instituída a banda de música militar”³⁷⁶. Tal afirmação ajuda-nos a compreender melhor como funcionava o uso dos instrumentos nos quartéis do século XVIII, que envolvia os seguintes instrumentistas: timbaleiros³⁷⁷, trombetas³⁷⁸, pífanos³⁷⁹ e tambores. Assim, nos regimentos militares, a prática “musical” consistia em os instrumentistas, conforme as atribuições de suas funções, usarem seus instrumentos musicais como ferramentas de comunicação militar³⁸⁰.

De acordo com o historiador Vinícius Carvalho,

esta tradição de utilizar a música como instrumento de luta nos campos de guerra e para comunicação das tropas passou a ser largamente utilizada após as batalhas contra os Serracenos (povo que utilizava música para transmitir ordens) durante as Cruzadas. A partir de então, a transmissão das principais ordens de comando que deveriam ser ouvidas durante a batalha passaram a ser transmitidas pelos sons dos instrumentos musicais (CARVALHO, 2009, p. 41)³⁸¹.

Os instrumentos de uso militar se adequavam às características de cada tipo de tropa respeitando seu uso e praticidade nos deslocamentos e ações de combate. Na infantaria eram usados tambores e pífanos, instrumentos leves que não dificultavam o transporte na marcha a pé. Nos Dragões, apesar de serem tropas montadas a cavalo, suas funções eram relacionadas à infantaria, portanto, seus instrumentos também eram tambores. Os instrumentos próprios da cavalaria eram as trombetas e os pesados timbales. “Tanto tambores quanto trombetas eram os instrumentos mais numerosos e os intermediários entre as ordens do comando e a ação dos soldados e também na comunicação entre as tropas em combate”³⁸².

Aldo Luiz Leoni, em sua dissertação *Os que vivem da Arte da Música – Vila Rica, século XVIII*, traz um panorama da divisão dos músicos em cada corporação militar da capital e, também, da Capitania de Minas Gerais. Segundo Leoni,

o demonstrativo dos regimentos e terços auxiliares da Capitania de Minas Gerais em 1787 dá uma ideia mais acurada da disposição dos soldados nas

³⁷⁶ OLIVEIRA, Tarquínio José Barbosa de. *A Música Oficial em Vila Rica (1772 a 1796)*. p. 134. Belo Horizonte: APM, 1978.

³⁷⁷ Os timbales (também pronunciado tímboles ou timbalas) são tambores de baixa altura, com apenas uma pele. O executante usa uma variedade de baquetas, toques com a mão, toques no aro e rufos ao tocá-lo.

³⁷⁸ Instrumento musical de sopro formado por um tubo de metal longo e afunilado na extremidade. Em alguns “mappas das corporações” é possível também perceber a nomenclatura Clarim ou Corneta.

³⁷⁹ Pequena flauta transversal de som agudo. Algumas listas de profissionais pertencentes a alguns Regimentos do período apresentam o termo Flauta.

³⁸⁰ BIASON, Mary Ângela. *Banda Euterpe Cachoeirense: Acervo de Documentos Musicais - v. 1*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012. p. 18.

³⁸¹ CARVALHO, Vinícius Mariano. *Música de Combate*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 5, n. 51, dez. 2009, pp. 39-42.

³⁸² BIASON, Mary Ângela. *Banda Euterpe Cachoeirense: Acervo de Documentos Musicais - v. 1*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012. p. 22.

milícias de Vila Rica e em quais delas estão os músicos. A cavalaria de homens brancos da Vila estava dividida em 3 companhias somando 969 soldados; em cada uma delas havia 4 trombetas e 1 timbaleiro. Então só a cavalaria de milícias de Vila Rica naquele ano empregava 12 trombetas e 3 timbaleiros. Os timbaleiros e trombetas eram músicos exclusivos e, portanto, de tropa dos brancos. Tambores-mores, tambores e pífanos, estavam na infantaria, tanto nos regimentos “de brancos, e pardos” quanto nos terços de “pretos, e pardos”. Somando as infantarias auxiliares havia 14 tambores e pífanos e um tambor-mor. Em toda a capitania, somadas as tropas de 2ª linha, teriam 310 tambores e pífanos regidos por 17 tambores-mores (LEONI, 2007, p. 155)³⁸³.

Tal descrição demonstra ser expressivo o contingente de músicos empregados no serviço militar na Capitania de Minas naquele período. Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, “músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que levava a comportarem-se não como militares, mas como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo”³⁸⁴.

Pensando-se, porém, na distinção que existia entre os regimentos formados por homens brancos, pardos ou negros e na realidade de que a grande maioria dos músicos era mestiça nas Minas Gerais³⁸⁵, essa divisão não era tão simples assim. Como a música estava instalada em todos os regimentos militares, possivelmente os chamados “homens de cor³⁸⁶” (negros, pardos e mulatos) também transitavam por todos eles, inclusive nas cavalarias “exclusivamente de brancos”. Um exemplo que ilustra situação semelhante é a do músico Francisco Gomes da Rocha (1754-1808), mulato, grande talento como compositor, que foi timbaleiro no Regimento de Dragões/Cavalaria Regular da Capitania, contemporâneo de Tiradentes³⁸⁷. Um dos músicos mais atuantes em Vila Rica começou a vida militar aos 15 anos de idade em 1769 como auxiliar no terço dos pardos; depois em 1780 passou para o regimento regular da cavalaria onde entrou

³⁸³ LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da Arte da Música: Vila Rica, século XVIII*. 2007. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 2007.

³⁸⁴ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 178.

³⁸⁵ Os estudos de Francisco Curt Lange (1946, 1968, 1984); Tarquínio de Oliveira (1978); Maria da Conceição Resende (1989); Aldo Leoni (2007); entre outros demonstram que a maior parte dos músicos dos séculos XVIII e XIX, em Minas Gerais, era de pardos, mulatos e negros.

³⁸⁶ Expressão constantemente encontrada nos documentos da época, principalmente nos “Mappas das Corporações”.

³⁸⁷ REZENDE, Maria Conceição. *A Música na História de Minas Gerais Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 546.

como timbaleiro, mas por ordem do seu coronel, serviu apenas alguns anos como trombeta, voltando, em seguida, ao seu posto³⁸⁸.

Na chamada música da “tropa paga³⁸⁹”, conhecida também como “tropa regular” ou “tropa viva”, os músicos de cor constituíam maioria³⁹⁰; praticamente não existiram músicos brancos nas Minas setecentistas³⁹¹. Baseando-se nas pesquisas de Francisco Curt Lange (1946, 1966, 1979) e Maria Conceição Rezende (1989) sobre a música em Minas Gerais, no século XVIII, podemos afirmar que os “músicos militares”, negros, pardos ou mulatos, tiveram relevante participação no que seria, mais tarde, conhecido como o “período áureo da música colonial mineira”, ou como “barroco musical mineiro³⁹²”.

Importantes músicos ocuparam cargos especificamente militares nas Milícias Auxiliares, que eram formadas pela gente radicada nas regiões onde as corporações eram instaladas. Destacam-se: Alferes José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, que atuou em Diamantina; Francisco Gomes da Rocha, que exercia as funções de timbaleiro com grau de Ajudante e atuou em Ouro Preto; Capitam Manoel Dias d’Oliveira que atuou na cidade de Tiradentes³⁹³, entre muitos outros. O nome de referidos músicos ligados à carreira militar demonstra que, embora a música dos quartéis fosse, naquele período, apenas funcional, ainda assim, atraía os melhores profissionais para seus quadros.

Sem dúvida, a presença de músicos nos principais núcleos urbanos mineiros, ao longo do século XVIII, foi de grande magnitude³⁹⁴. Calcula-se que a cifra total de músicos em todo o território da Capitania nesse período tenha ultrapassado um milhar ou mais³⁹⁵, e a carreira militar nas

³⁸⁸ BIASON, Mary Ângela. *Banda Euterpe Cachoeirense: Acervo de Documentos Musicais - v. 1*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012. p. 26.

³⁸⁹ Em junho de 1775, o então Governador da Capitania de Minas Gerais, Dom Antônio de Noronha, desativou as três Companhias de Dragões e as dos Regimentos Auxiliares e a partir da seleção dos melhores elementos de ambas corporações, criou a Tropa Paga da Capitania de Minas Gerais.

³⁹⁰ REZENDE, Maria Conceição. *A Música na História de Minas Gerais Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 545.

³⁹¹ CURT LANGE. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. p. 118.

³⁹² Expressões utilizadas pela maior parte dos pesquisadores que estudaram a música de Minas Gerais no Período Colonial.

³⁹³ REZENDE, Maria Conceição. *A Música na História de Minas Gerais Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 547.

³⁹⁴ PRECIOSO, Daniel. *Os músicos pardos em Vila-Rica (c.1770-c.1809)*. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – ANPUH – Fortaleza, 2009. p. 2.

³⁹⁵ CURT LANGE, Francisco. *Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, de Vila Rica*. In: Anuario Yearbook. Texas: University of Texas Press, 1968. p. 12.

tropas auxiliares foi uma das formas pelas quais os indivíduos de ascendência africana almejavam, no sentido de obterem aceitação e estima social³⁹⁶.

O “velho modelo” formado por timbaleiros, trombetas, pífanos e tambores perdurou ainda pelas primeiras décadas do século XIX e continuou como a principal forma de se fazer música no âmbito militar. No entanto, paralelamente a ele, um novo formato, trazido pelos portugueses, passou também a vigorar no cenário de vários quartéis nacionais: as bandas de música.

“Na segunda década do século XIX as bandas militares foram, aos poucos, substituindo os trombeteiros, timbaleiros e chameleiros³⁹⁷ que tradicionalmente se apresentavam nas procissões e festas religiosas³⁹⁸”. Em Minas Gerais, a primeira banda instalou-se dentro do Batalhão 11 do Exército, de Vila Rica, no ano de 1814; data que coincide com a da formação das primeiras corporações musicais militares do Brasil, as quais surgiram por meio de Leis do Império, após a chegada da Família Real ao país.

3.3 As Bandas Militares em Portugal, no Brasil e em Minas Gerais (Vila Rica/Ouro Preto)

3.3.1 As bandas do Exército

Logo no início do século XIX, havendo necessidade de organizar o Exército para fazer face à ameaça das invasões francesas³⁹⁹, Portugal deu início a uma nova fase no que diz respeito à sua organização militar; reestruturou todo o seu exército e, dentre as principais mudanças, incluía-se a criação de bandas de música em diversos batalhões. Desse modo, por meio do Decreto de 20 de agosto de 1802⁴⁰⁰, determinou-se a constituição de agrupamentos musicais em cada um dos Regimentos de Infantaria. Estes grupos teriam de 12 a 16 músicos e a instrumentação seria: 4 clarinetas, 1 flautim, 1 requinta, 2 trompas, 2 clarins, 2 fagotes, 2 trombões ou serpentões, 1

³⁹⁶ RUSSELL-WOOD, Anthony John R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 76.

³⁹⁷ “CHARAMELA”, s. f. instrumento musico de sopro, a modo da trombeta, de certas madeiras fortes, tem huns buracos; “CHARAMELEIRO”, s. m. o que toca a charamela, instrumento medieval de sopro, de timbre estridente, com o corpo de madeira cilíndrico dotado de orifícios e com embocadura de palheta, considerado o antecessor do oboé e do clarinete modernos. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. 8 v. p. 263

³⁹⁸ DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. 3 vols. p. 108, v. 3.

³⁹⁹ Após a França ter declarado guerra à Grã-Bretanha e à Espanha em 1793, Portugal foi solicitado pela Espanha a mandar uma Divisão Auxiliar para combater as operações ofensivas dos franceses. Em face da possibilidade da participação da companhia militar portuguesa no combate, a França deixou de reconhecer o estatuto de neutralidade de Portugal.

⁴⁰⁰ Coletânea da Coleção das Leis de Portugal.

bumbo e 1 caixa. Este decreto português teve efeito direto no Brasil; no entanto, a inserção de bandas de música nas nossas corporações ocorreu de maneira muito mais lenta e, ao longo de muitos anos.

No Brasil, existem indícios que demonstram a existência de bandas de música com padrões instrumentais semelhantes àqueles encontrados em Portugal (1802), antes da chegada da Corte Portuguesa ou da banda da brigada da Real da Marinha. No final do século XVIII e início do século XIX, Recife, Olinda e João Pessoa, então denominada Parahyba⁴⁰¹, possuíam conjuntos com instrumentação muito similar ao prescrito no referido decreto português de 1802. Como se deduz desta passagem de Pereira da Costa:

as bandas de música militar entre nós datam de fins do século XVIII, pelas que foram criadas nos regimentos milicianos do Recife e Olinda por ato do governador D. Tomás José de Melo, a cujo exemplo foi criada também uma no terço auxiliar de Goiana, em 1789, mantida pela respectiva oficialidade, e mediante consentimento daquele governador. Das bandas marciais de então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Parahyba em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma idéia das nossas [as pernambucanas] (PEREIRA DA COSTA, 2004, p. 121, v. 7 *apud* BINDER, 2006, p. 28).

O primeiro decreto da legislação imperial brasileira relacionado às bandas de música data de 31 de agosto de 1809⁴⁰² o qual criava uma legião de caçadores a pé e a cavalo na Capitania da Bahia; previa um músico-mor e oitos músicos. “Esta formação de nove músicos é bastante parecida com a utilizada em Parahyba (atual cidade de João Pessoa/PB) e com a trazida na legislação portuguesa⁴⁰³”. Em 1810⁴⁰⁴, o decreto de 27 de março determina sobre as bandas de Músicas (sic) dos regimentos do Rio de Janeiro; que os regimentos de Infantaria e Artilharia da Corte podiam contar com 12 a 16 músicos de sopro. Mas foi somente sete anos mais tarde, no decreto de 11 de dezembro de 1817⁴⁰⁵, que os respectivos instrumentos relacionados ao número de músicos foram explicitados: um mestre de música (primeiro clarinete), um primeiro requinta, um segundo primeiro clarinete (sic), um segundo clarinete, um primeiro trompa, um segundo trompa, um primeiro clarim, um primeiro fagote, um trombão ou serpentão, um bombo, uma

⁴⁰¹ A cidade de Parahyba, atual João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, foi fundada no dia 05 de agosto de 1585, com o nome de Nossa Senhora das Neves. Até chegar à denominação Cidade da Parahyba, recebeu diversos nomes que condiziam com o dado momento histórico. A sua instalação inicial deu-se a partir do rio Sanhauá.

⁴⁰² Coleção de Leis Imperiais do Brasil. *Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias, 1809*, p. 142.

⁴⁰³ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006. p. 32.

⁴⁰⁴ Coleção de Leis Imperiais do Brasil. *Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias, 1810*, p. 88.

⁴⁰⁵ Idem, 1817, p. 101.

caixa de rufo, com 11 integrantes ao total. Os instrumentos com os quais as bandas poderiam aumentar seu tamanho, até o número máximo de 17 músicos, também foram previstos: um primeiro flautim, um segundo e um terceiro clarinete, um segundo clarim, um segundo fagote e um serpentão⁴⁰⁶.

Tal regulamento também estabelecia que em cada um dos corpos militares do país deveria haver sempre (grifo meu) quatro soldados destinados para músicos, a quem o mestre seria obrigado a ensinar por meio de lições regulares, a tocar aqueles instrumentos “que houverem por mais convenientes” (sic.). Esses soldados seriam escolhidos dos que voluntariamente quisessem aprender, ficariam dispensados de qualquer outro serviço e deveriam ser lançados no livro mestre da corporação como “aprendizes de música”. Quando estivessem hábeis a tocar aquele instrumento a que se dedicaram, passariam a ter praça na música, deixando de serem contados no estado efetivo dos soldados.

Cabe ressaltar que o mestre de música e os músicos pertenciam ao “Pequeno-Estado Maior” dos corpos militares do Exército. Isso quer dizer que, na hierarquia das patentes, estavam abaixo apenas do Estado Maior (Marechal, Tenente, Coronel, Major, Capitão e Alferes) e em nível de igualdade com cargos como Sargento Ajudante, Sargento Quartel-Mestre, Tambor-Mor, Corneta-Mor, entre outros. Já as “Praças da Companhia” (1º e 2º sargentos, Furriéis, Cabos de Esquadra, tambores, cornetas, clarins e soldados) eram as que venciam os menores soldos e se encontravam na parte de baixo da pirâmide hierárquica, considerados o “Estado Menor”. Manter soldados como aprendizes músicos era uma importante estratégia utilizada para manter as bandas sempre completas, uma vez que ser um músico militar e pertencer à banda de música da corporação naquele período dava status, melhor carreira e melhor condição salarial ao soldado que aspirasse a se tornar um instrumentista. Além disso, graças à grande rotatividade de militares, garantiria sempre um mínimo efetivo para a banda.

No ano de 1817, o mesmo decreto de 11 de dezembro, que regulamentou o formato, o número de componentes e quais instrumentos cada banda dos batalhões de infantaria do exército deveria conter, determinou, também, a criação de mais duas bandas de música: as dos batalhões de infantaria n. 11 e 15, que vinham a ser, respectivamente, o de Vila Rica na Capitania de Minas Gerais e o de Fortaleza na Capitania do Ceará. Até naquele momento, tinha-se conhecimento de bandas de música militares em Recife, Olinda, João Pessoa, Rio de Janeiro, São Paulo,

⁴⁰⁶ Coleção de Leis Imperiais do Brasil. *Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias, 1817*, p. 104.

Extremoz no Pará, além de uma concedida à praça de Santos, na Província de São Paulo, naquele mesmo ano. Embora a legislação imperial no Brasil tenha estabelecido normas para a música nas “companhias militares do exército” a partir de 1809, é preciso esclarecer que não era em todos os regimentos das Capitânicas do país que existiam bandas de música.

Apesar do exposto, anteriormente, em minhas pesquisas, encontrei fortes indícios de que em Minas Gerais, mais precisamente na capital Vila Rica, o batalhão 11 de infantaria já possuía uma banda antes mesmo do decreto imperial que estabelecia a sua criação em 1817. No Arquivo Público Mineiro, no fundo da Casa dos Contos, dois documentos relacionados ao batalhão 11 do Exército, em Vila Rica, revelam listas de instrumentos e o nome dos músicos que os tocavam; ambos foram encaminhados ao Brigadeiro Chefe do Regimento de Linha Ilmo. Sñr. Antônio Joze Dias Coelho, em resposta à ordem do mesmo, que solicitava saber sobre quais e quantos instrumentos musicais existiam no quartel, tanto na “Caza dos Estandartes”, como também aqueles que estavam em poder dos músicos. O primeiro documento data de 1814⁴⁰⁷ e foi assinado pelo trombeta-mor da corporação, Florencio Joze Ferreira, que esclarece:

Fagotes 4 – existem em poder do muzico Joaquim Joze do Amaral 2 – em poder do trombeta Manoel Ferreira 1 – 1 em caza de João Angelo para concertar desde o anno de 1806; Clarinetas grandes 2 – em poder de Lizardo Joze de Freitas 1 – em poder de Silverio Roiz 1; Clarinetas pequenas 4 – em poder de Floriano Pinto e Francisco Felix as duas aparelhadas de prata, e as outras aparelhadas de latão 1 com Joaquim Joze do Amaral e outra com Lizardo Joze de Freitas; pífaros 3 – existem em poder de Manoel Joaquim de Almeida 2 e outro em poder de Bernardo de Souza Maciel; Trompas 4 – existem em poder do trombeta Gabriel, que as zela mantendo as limpas, prontas e desamassadas; taobem em poder de seo filho João de Deos se acha o flautim que está aparelhado de prata. Tudo mais se acha junto aos estandartes na Caza das Armas. Segue: zabumba com suas vaquetas, pratos um inteiro e outro quebrado, tímpano, saco de recolher do zabumba e caixa das trompas com sua chave (VILA RICA, 1814).

O segundo documento data de 9 de fevereiro de 1815⁴⁰⁸ e foi assinado pelo também trombeta-mor João Alves de Almeida e detalha uma relação maior de músicos e instrumentos:

“hum pífano em poder de Manoel Joaquim de Almeida e outro sobrando; hum pífano com Bernardo de Souza Maciel; huma caixa de guerra e duas vaquetas prontas em poder de Joaquim Joze dos Passos; huma trompa com vistimenta em poder de Gabriel Castro Lobo; huma trompa com vistimenta em poder de Gabriel Castro Júnior; huma trompa com vistimenta em poder de Antonio Freire dos Santos; huma trompa sem vistimenta em poder de Floriano Pinto e outra sobrando; huma clarineta aparelhada de prata em poder de Lizardo Jozé de Freitas e outra sobrando; huma clarineta velha que não serve para o serviço

⁴⁰⁷ APM – Coleção Casa dos Contos, Cx. 128, doc. 2, 1814.

⁴⁰⁸ APM – Coleção Casa dos Contos, Cx. 128, doc. 4, 1815.

em poder de Silverio Roiz; huma requinta em poder de João de Deos; huma requinta em poder de Francisco Felix; um fagote em poder de Manoel Ferreira de Araújo; um fagote em poder de Joaquim Joze do Amaral; um fagote em poder de Tristão Ferreira. Recolhido na Caza de Estandartes huma zabumba quebrado de uma banda (grifo meu) com seo saco e vaquetas; dois pratos hum inteiro e outro quebrado; hum rufo e sua chave; hum triangolo e seo batedor; huma caixa de guerra; duas trompas sem xave; quatro trombetas para o serviço diario; dois fagotes; dois pífaros, um com xavetas de prata; três clarinetas e uma com xaveta de prata; duas voltas de clarins mais outra com xaveta de prata” (VILA RICA, 1815).

Também no Arquivo Público Mineiro no fundo da Secretaria do Governo da Província, encontrei um documento intitulado Relação das trombetas e mais instrumentos musicais pertencentes ao Regimento de Linha da Capitania⁴⁰⁹, produzido em Vila-Rica e datado de 29/04/1816. Nele, consta uma lista de instrumentos musicais, assinada novamente pelo tambor-mor, Sr. João Álvares de Almeida com os seguintes itens: “1 zabumba, 1 caixa de guerra, 1 triângulo, 1 ruffo, 2 pratos, 4 trombetas e 6 requintas. E ainda, uma lista de instrumentos emprestados com os músicos da banda (cópia literal; grifo meu): 4 pífaros, 4 trompas, 4 fagotes, 6 clarinetas e 2 requintas” (VILA RICA, 1816).

Havia, portanto, ao menos no Regimento de Linha de Vila Rica uma banda de música aos moldes do estabelecido posteriormente pelo decreto de 1817, para as corporações militares do exército brasileiro.

Além dos documentos ora descritos, outra fonte permite-nos perceber a presença de bandas de música em Vila Rica muito anteriormente à efetivação da banda do batalhão militar. Trata-se da partitura de uma composição intitulada “Marcha”, atribuída à Francisco Gomes da Rocha⁴¹⁰, do final do século XVIII e dedicada ao amigo, o militar Florêncio José Ferreira que, anos mais tarde, se tornaria o trombeta-mor da corporação e, provavelmente, o mestre da banda do batalhão 11. A composição é para uma banda de harmonia⁴¹¹ (apenas com instrumentos de sopro):

A mais antiga obra brasileira de música para banda que se conhece, até o momento, está preservada no Museu da Inconfidência. A instrumentação da

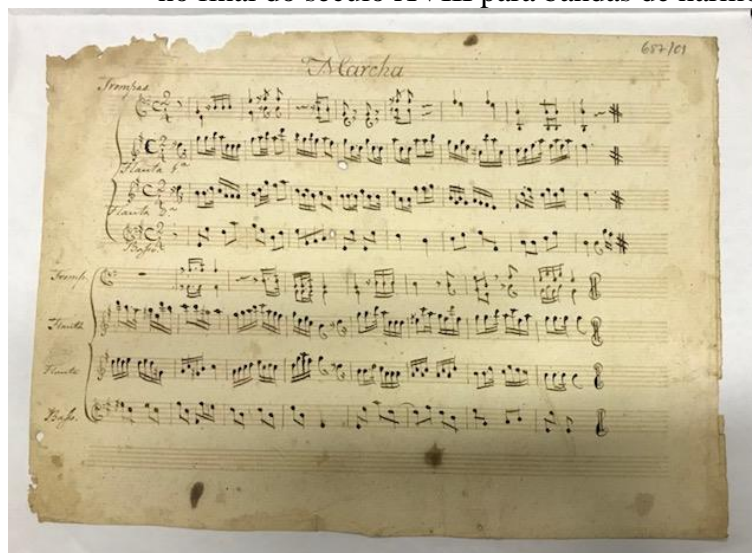
⁴⁰⁹ APM – Fundo SG, Cx. 96, doc. 97, 1816.

⁴¹⁰ A musicóloga Mary Ângela Biason publicou uma transcrição da obra, situando-a no final do século XVIII. A autoria foi atribuída a Francisco Gomes da Rocha, pois, além de ter sido músico militar, a caligrafia no manuscrito seria idêntica à sua.

⁴¹¹ As bandas de harmonia surgiram na Europa entre os anos de 1743 e 1762 em substituição às “bandas de oboés”. As combinações mais usuais eram “pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de clarinetes, oboés, trompas e fagotes” (CAMUS, 1976 apud BINDER, 2006, p. 279).

Marcha utiliza duas flautas, duas trompas e baixo instrumental, possivelmente executado por um fagote (BINDER, 2006, p. 31)⁴¹².

Figura 14 - Partitura da Marcha composta por Francisco Gomes da Rocha, no final do século XVIII para bandas de harmonia



Fonte: Museu da Inconfidência/Casa do Pilar/Setor de Musicologia

Poucos anos após a criação oficial da banda do Batalhão 11, no ano de 1823, Vila Rica recebeu o título de Imperial Cidade, conferido por Dom Pedro I, passando a ser designada, então, como “Imperial Cidade de Ouro Preto”. Naquele mesmo ano, surgiram também os primeiros jornais do local e, neles, inúmeras notícias sobre a banda militar, demonstrando sua ativa participação na vida cotidiana da cidade, nos eventos religiosos, sociais e políticos. No dia 30/08/1824, o jornal *Abelha do Itaculúmy* de Ouro Preto trazia notícias sobre as festividades pelo nascimento da princesa D. Francisca: “(...) A noite bandas de musica do Regimento correrão as ruas, cantando diversos hymnos huns allusivos a tão alto assumpto, outros a nossa Sagrada Independência, lançando ao ar muitos fogos de artifício” (ABELHA DO ITACULUMY, 1824, ed. 100, p. 3).

Poucos dias depois, em 13/10/1824, o mesmo jornal noticiou a celebração do 12 de outubro em Ouro Preto (aniversário natalício e da posse de Dom Pedro I e, também, o dia em que a igreja católica celebra a Nossa Senhora Aparecida): “(...) na antecedente noite havia se illuminado a

⁴¹² BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006. p. 31.

cidade, correndo as ruas bandas de Musica, subindo aos ares muitos fogos de artifício” (ABELHA DO ITACULUMY, 1824, ed. 119, p. 1).

O jornal O Universal de 24/04/1826 destacou a seguinte notícia: (...) a noite as bandas de musica paizana⁴¹³ e a militar tocaram diferentes peças de musica instrumental que foram destra, e perfeitamente executadas. Louvores á quem os merece (O UNIVERSAL, 1826, ed. 121, p.3).

Nota-se que em todas as notícias, a palavra banda está no plural (bandas). Não é possível afirmar, mas é possível supor que, naquele período, existiam muito mais músicos do que os “oficiais da banda” do Batalhão 11. Talvez outros regimentos como a cavalaria, por exemplo, também tivessem sua banda não oficial. Outra informação importante é a presença de bandas paizanas, formadas por cidadãos civis, tocando juntamente com as militares no mesmo espaço, alternando-se.

As notícias publicadas nos jornais endossam a afirmação de Camus⁴¹⁴ (1976) de que uma das funções das bandas militares (e também das paizanas) era a de prover a música em atividades sociais e recreativas para além dos quartéis, o que está explicitado em praticamente todos os noticiários jornalísticos apresentados anteriormente.

No ano de 1828, o Mappa da Força do 1º Batalhão de Infantaria da Província de Minas Gerais (Batalhão 11)⁴¹⁵, datado de 1º de abril, descreve a presença de 12 músicos da banda e informa que “faltão 3 para completar; estado completo 15”. Apesar da afirmação de que 15 músicos compunham o estado completo, não havia até aquele momento nenhuma alteração na legislação imperial do Brasil, que determinava que o número máximo de componentes na banda continuava a ser dezessete.

Outro documento interessante é o “Mappa do anno de 1829⁴¹⁶” que informa todos os Regimentos e Batalhões do Exército existentes em Minas Gerais. Fazendo-se a análise do mesmo, é possível perceber que só há a presença de músicos no Regimento da Capital. Todavia, jornais da época traziam também informações sobre a banda do Regimento do Arraial do Tejuco (atual Diamantina). O jornal Abelha do Itaculomy de 20/12/1824, publicou uma nota sobre as comemorações do 12 de outubro:

⁴¹³ Termo utilizado no período para diferenciar os músicos civis dos militares.

⁴¹⁴ CAMUS, Raoul. 1976 *apud* BINDER. Fernando, 2006. p. 278.

⁴¹⁵ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 25 – Doc. 36

⁴¹⁶ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 25 – Doc. 43

(...) he no dia 11 d'Outubro que espontaneamente illuminadas as casas dos Cidadãos, correspondendo ao que vião pelos Edifícios, que habitão os Ministros, o Comandante, e o Quartel Militar, e mais Authoridades, ao som de uma sonora banda de Música, tanto paizana, como Militar do 2º Regimento (ABELHA DO ITACULUMY, 1824, ed. 148, p. 3).

Ainda do Arraial do Tejuco, o jornal O Universal de 24/04/1826 destacou a seguinte notícia:

(...) a musica paizana, e a militar alternavão hermoniosos sons, e delicados hymnos em louvor do Imperador: vierão os poetas de mistura; e o povo a seu thurno fazia soar reiterados vivas, e applausos ao Numen Tutelar do Brasil (O UNIVERSAL, 1826, ed. 121, p.3).

Um fato ocorrido na Sessão do Conselho Geral da Assembleia Provincial, em Ouro Preto pode, talvez, explicar a presença de bandas militares “não oficiais”. No dia 09 de janeiro de 1831, o conselheiro Bhering fez o seguinte requerimento⁴¹⁷ e solicita os seguintes esclarecimentos:

Como é constante que das praças do Batalhão 11 estacionado nesta Capital se descontão certas quantias para uma Caixa Militar destinada a gratificação dos Musicos do dito Batalhão, e sendo igualmente certo que esses Musicos vencem o soldo da Tabella⁴¹⁸, requeiro que por intermédio do Presidente da Província se peção as seguintes informações: 1) Porque lei ou ordem foi criada a Caixa Militar do Batalhão nº 11; 2) Com quanto concorre cada praça trimestralmente para a dita caixa; 3) Em poder de quem se acha a mesma Caixa e quanto nella existe em ser [...] A Lei marcou salario para os Musicos e a Nação presta os instrumentos os quais são empregados a Fazenda Publica; é na verdade injusto que dos ténues soldos dos Militares seja ainda tirada qualquer quantia para os Musicos (OURO PRETO, 1831).

Como não encontrei a resposta deste requerimento, fica a dúvida sobre o porquê de se descontar (compulsoriamente) dos salários dos soldados, parte de seus soldos para ser destinada à banda de música, já que existia uma previsão orçamentária para o pagamento dos músicos. Talvez isso explique o fato de as notícias dos jornais trazerem o termo banda no plural: “tocaram as bandas...”. Uma possibilidade é que, tal “Caixa da Música” fosse utilizada para pagar aqueles soldados músicos que não faziam parte da cota da banda principal/banda oficial.

⁴¹⁷ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 33

⁴¹⁸ A Tabella de soldos e mais vencimentos do Exército Imperial foi estabelecida pelo decreto de 25 de março de 1825 – Coleção das Leis Imperiais, Decretos, 1825, p. 33-34. Soldos Diarios: Mestre de Musica 940 reis; Musicos da 1a classe 370 reis; Musicos da 2a classe 220 reis; Musicos da 3a classe 140 reis; Soldados 90 reis.

Outra evidência, neste sentido, encontra-se no Mappa das Forças de 1ª e 2ª Linha da Guarnição da Província de Minas Gerais⁴¹⁹, de fevereiro de 1831, onde aparecem 31 músicos em 5 Companhias diferentes, assim distribuídos: 15 músicos no batalhão de caçadores⁴²⁰ nº 11; 1 no batalhão de caçadores nº 22; 6 no batalhão de caçadores nº 23; 1 no batalhão de caçadores nº 25; 8 no batalhão nº 27. O que fariam os músicos dos batalhões nº 23 e 27? Seriam bandas em tamanho um pouco menor? Bandas de Harmonia? Oficialmente, apenas Ouro Preto possuía banda de música, mas como já vimos no caso de Tejuco (Diamantina), as bandas não estavam restritas apenas à capital da Província. Em outro Mappa dos Batalhões do Exército da Província de Minas Gerais⁴²¹, datado de julho do mesmo ano, já constam 46 músicos divididos da seguinte forma: Corpos de 1ª linha, 14 muzicos; Batalhões de Granadeiros, 16 muzicos; Batalhão de Caçadores, 16 muzicos. Importante frisar que os Clarins-mores, Tambores-mores, Cornetas-mores, cornetas, tambores e pífanos foram contabilizados separadamente dos demais músicos, o que nos leva a crer que, naquele momento, três Regimentos do Exército em Minas possuíam bandas de música: o dos Caçadores/Infantaria pertencia à Capital Ouro Preto. O Esquadrão da Cavallaria de 1ª linha, também lotado em Ouro Preto, no distrito de Cachoeira do Campo, não possuía músicos em seu plantel (nos mapas oficiais constam apenas Clarins e Cornetas); no entanto, notícias publicadas no *Jornal Universal* sugerem que, mesmo não-oficial, até mesmo a Cavallaria (que nunca teve tradição de bandas em nenhuma parte do país) possuía o seu conjunto musical: “Bandas de Musica dos dous corpos de 1ª Linha correrão as ruas alegrando o povo com os mais doces e harmoniosos concertos [...] o harmonioso som dos instrumentos musicos, tudo enfim eletrizava aquelas pessoas que alli se haviam ajuntado” (*O UNIVERSAL*, 1830, p. 1)⁴²². “As muzicas dos dous corpos de Cavallaria e Infantaria correrão as ruas da cidade tocando os mais harmoniosos concertos (*O UNIVERSAL*, 1831, p. 3)⁴²³.

A década de 1830 foi marcada por importantes transformações no âmbito da política no país e também em Ouro Preto, o que gerou profundas reformas no Exército e, conseqüentemente, também em suas bandas de música. Ocorreria, no ano de 1830, na França, uma revolta liberal que depusera o rei Carlos X, e que acabou por influenciar outros países com ideias liberais. No Brasil, os liberais pressionaram o governo e conseguiram que o Imperador D. Pedro I abdicasse

⁴¹⁹ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 36

⁴²⁰ A nomenclatura Batalhão de Caçadores ou Batalhão de Infantaria dizem respeito ao mesmo Regimento.

⁴²¹ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 46

⁴²² *Jornal O Universal*. Edição 506, de 15 de outubro de 1830. Notícia sobre o aniversário natalício de S.M. Dom Pedro I.

⁴²³ *Jornal O Universal*. Edição 561, de 23 de fevereiro de 1831. Notícia sobre a recepção à chegada de Dom Pedro I em sua segunda viagem a Ouro Preto.

do trono⁴²⁴ em favor de seu filho, o que marcou o fim do 1º Reinado e deu início ao período regencial em 1831.

Os jornais de Ouro Preto, em sua maioria pertencentes ao partido liberal, noticiavam tal acontecimento com bastante entusiasmo e detalhavam como cada cidade da Província recebera tal notícia e, nos relatos das comemorações, em quase todas as localidades, as bandas de música se fizeram presentes. Em Ouro Preto, a banda do batalhão 11 não ficou de fora das “comemorações”; mas o que chama a atenção é que, poucos meses antes, essa mesma banda havia tocado em homenagem, ao mesmo Pedro I, nas festividades pelo seu aniversário e, também, recepcionando-o em visita à capital da Província (notas 422 e 423).

Já na semana da abdicação de Pedro I, o mesmo Jornal Universal trouxe a seguinte matéria:

(...) embriagados no doce prazer de uma união fraternal, mutua concordia, doce paz, doce alegria, assim passamos todas essas noites para sempre memoráveis nos annaes dessa Provincia. O praser transluzia verdadeiramente nos semblantes de todos que mutuamente se congratulavam pelo triumpho que a liberdade havia alcançado sobre a tyrannia. A Cidade estava ricamente illuminada, e especialmente os quarteis do 2º Regimento de Cavalaria de 1ª linha, e do Batalhão nº 11, cujas Musicas correrão as ruas da Cidade entre um concurso de povo o mais numeroso (O UNIVERSAL, 1831, ed. 583, p. 1).

A anedota envolvendo a(s) banda(s) de música do(s) Regimento(s) Militar(es) de Ouro Preto demonstra que, sem distinção, em todas as comemorações que ocorriam na cidade “a céu aberto” a música se fazia presente, nas festividades de cunho social, religioso ou político. Neste último caso, a banda militar sempre tocava com o grupo da “situação” política do momento, ou seja, com aqueles que estavam no poder naquele instante.

O Governo Regencial, então no poder, começou a traçar uma profunda reforma nas forças militares do país. Por meio de lei de 18 de agosto de 1831⁴²⁵ "Crêa as Guardas Nacionaes e extingue os corpos de milicias, guardas municipaes⁴²⁶ e ordenanças". A referida lei, em seu artigo primeiro, estabelecia que "As Guardas Nacionaes são creadas para defender a Constituição, a liberdade, Independencia, e Integridade do Imperio; para manter a obediencia e a tranquillidade publica; e auxiliar o Exercito de Linha na defesa das fronteiras e costas", tendo

⁴²⁴ A abdicação do Imperador Dom Pedro I do Brasil, ocorreu em 7 de abril de 1831, em favor de seu filho D. Pedro de Alcântara, futuro D. Pedro II.

⁴²⁵ Collecção das Leis do Império do Brazil, 1831. pp. 49-74

⁴²⁶ Após a extinção das Guardas Municipais prevista pela lei, elas foram, por meio de decreto, em 10 outubro do mesmo ano, reorganizadas, passando a agregar a terminologia “Permanentes”, e ficaram subordinadas ao Ministro da Justiça e ao Comandante da Guarda Nacional.

como fundamento o artigo 145 da Constituição de 1824: "Todos os Brasileiros são obrigados a pegar em armas, para sustentar a Independencia, e integridade do Imperio, e defendel-o dos seus inimigos externos, ou internos"(BRASIL, 1824).

Os membros da Guarda Nacional eram todos cidadãos civis com direito a voto e que, automaticamente, obtinham a dispensa de servir ao Exército; não recebiam pagamento e eram responsáveis pelo próprio uniforme. O governo tinha a incumbência de fornecer armas e instrução. Essa força paramilitar era subordinada ao Juiz de Paz, em seguida ao Juiz de Direito, ao presidente de Província, e finalmente, ao Ministro da Justiça.

A Guarda Nacional atendia aos interesses dos proprietários de terras e escravos, pois a função institucional da milícia era manter a ordem interna. Havia também uma forte exploração dos milicianos, visto que os serviços prestados nessa corporação não eram remunerados e, "além disso, a distinção entre serviço ordinário e reserva servia como pretexto para rivalidades políticas, economia de tempo e energia para aqueles que contavam com os privilégios sancionados pela legislação da corporação de homens livres"⁴²⁷.

Nelson Werneck Sodré, em seu estudo sobre a história militar no Brasil, faz uma análise da corporação civil:

não é preciso demorado exame para verificar como, em todos os seus detalhes, a Guarda Nacional representava uma criação específica do regime dominado pela classe senhorial. Sua subordinação às Câmaras Municipais, aos juízes de paz, às listas eleitorais, denuncia características nitidamente de classe, uma vez que tais elementos eram representantes diretos de senhores de terras. Ao lado das forças de linha, assim, criava-se um instrumento militar específico dos grandes proprietários, destinado, pela confiança integral que merecia deles, a neutralizar, em qualquer eventualidade, as tendências da tropa regular⁴²⁸ (SODRÉ, 1965, p. 214).

Apesar de a Guarda Nacional atuar como força auxiliar do Exército na defesa das fronteiras e costas, ela teve uma acentuada posição de destaque junto aos políticos imperiais, constituindo força da elite senhorial na defesa de seus interesses de classe. "Assim, o Estado confiava muito mais na Guarda Nacional do que no Exército para a repressão interna"⁴²⁹.

⁴²⁷ CASTRO, Jeanne Berrance de. *A Milícia Cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

⁴²⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História Militar do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 1965. p. 214.

⁴²⁹ Idem, p. 219.

A legislação que criou a Guarda Nacional não estabeleceu, entretanto, nenhuma normativa relativa à questão da música; nem sobre os “instrumentos de comunicação”, comuns em todos os quartéis do Brasil e do mundo e, tampouco, sobre as bandas. Embora não houvesse nenhum regulamento neste sentido, à medida que tais corpos paramilitares foram se espalhando pelas cidades do país, aos poucos, os instrumentos também foram aparecendo (principalmente os tambores e cornetas) e, inevitavelmente, ainda, as bandas foram se estabelecendo, fato que trataremos mais adiante neste capítulo.

Contudo, a criação da Guarda Nacional não foi a única ação do Governo Regencial que enfraqueceu e retirou a autonomia do Exército brasileiro. A Lei de 15 de novembro de 1831⁴³⁰, que orçava todas as receitas e fixava as despesas para o ano financeiro de 1832-1833, promoveu um grande impacto com cortes de recursos em vários setores, inclusive o da defesa. No Ministério dos Negócios da Guerra, pasta responsável por gerir o Exército, mandou “suprimir, a partir daquele momento, os Commandos de Armas (Infantaria) das Províncias de São Paulo, Goyas, Minas Geraes, Espirito Santo, Sergipe, Alagoas, Parahyba, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauhy”. No capítulo quinto, artigo quarto, da referida lei, havia autorização do Governo “para reduzir o número dos corpos, e bem assim para abolir, ou reduzir o corpo de veteranos, e fazer economias com as bandas das musicas, e as mais que julgar conveniente” (BRASIL, 1831).

A extinção dos corpos de infantaria nas diversas Províncias causou, por consequência, o fim de muitas bandas de música militares. Em Minas Gerais, o então extinto Batalhão de Infantaria/Çaadores nº 11 de Ouro Preto era o único a possuir (oficialmente) uma banda de música no Exército; cabe ressaltar que, quando de sua criação, as Guardas Nacionais mineiras não possuíam bandas de música. Assim, em tese, a Província passava, a partir daquele momento, a não mais possuir corporações musicais nos quartéis. Porém, o que teria ocorrido, então, com os músicos e instrumentos da banda do batalhão 11?

Em 12 de janeiro de 1832, em carta⁴³¹ endereçada ao Presidente da Província Sñr. João Baptista de Figueiredo, o Capitão Comandante do Batalhão de Cavalaria de Ouro Preto, Antônio Pedro Vaz, informa que “tanto a parte do batalhão 11 de 1ª linha que marchôu para a Corte, quanto os praças que ficaram adidos ao 1º corpo receberiam o soldo de caçadores até passarem para a cavallaria” (OURO PRETO, 1832). Nos anos de 1832 e 1833, pelos “mappas de destacamento⁴³²” foi possível observar uma grande movimentação de militares mineiros

⁴³⁰ Collecção das Leis do Império do Brazil, 1831. pp. 229-235

⁴³¹ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 39 – Doc. 49

⁴³² APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 36 – Doc. 35

cedidos a outras Províncias. Tais mapas informavam quantos militares pertencentes à Província de Minas Gerais estavam “destacados⁴³³” em outras companhias do país. De um total de 180 soldados destacados nesses anos, 92 estariam no Rio de Janeiro. Ambos documentos são fundamentais para compreender o que, de fato, ocorreu com os membros do Batalhão 11: uma parte se transferiu para outros batalhões (principalmente do Rio de Janeiro) e outra se manteve em Ouro Preto, adida à Cavalaria.

A explicação para a grande movimentação de soldados de Minas Gerais para a Corte naquele período se deu em razão de um grande conflito que ocorria no nordeste brasileiro naquele período: a Guerra dos Cabanos ou Cabanagem⁴³⁴. Como boa parte das tropas do Rio de Janeiro foi deslocada principalmente ao Pernambuco para combater os rebelados, Dom João ordenou que fosse para a capital do país, uma Divisão Auxiliadora. Essa força foi formada principalmente por homens dos recém-extintos batalhões de Infantaria nº 11 e 15, como também pelo Batalhão de Caçadores nº 3.

Entretanto, Ouro Preto não poderia ficar totalmente desguarnecida, uma vez que também sofreria com ações de revoltosos que lutavam contra o atual governo. A Sedição Militar de 1833, conhecida também como “Revolta do ano da Fumaça” ocorreu na capital da Província de Minas Gerais e foi um movimento no qual algumas lideranças unidas às camadas populares (conhecidos como Caramurus), descontentes com a Regência e com a abdicação de Dom Pedro I, tomaram o poder. O grupo queixava-se, dentre outras coisas, de questões como aumento de impostos sobre a produção da aguardente e a proibição do sepultamento nas igrejas católicas. Ouro Preto ficou, então, sob o poder dos rebelados durante dois meses; o governo da Província ganhou apoio de localidades como Queluz (hoje Conselheiro Lafaiete), Barbacena e São João Del Rei e conseguiu derrotar os invasores, retomando o poder.

As revoltas pelo país e a recente dissolução do Batalhão nº11 de Infantaria com o deslocamento dos seus soldados deixavam, assim, dúvidas sobre o paradeiro de sua banda de música. Como na capital do país várias companhias militares possuíam bandas (Batalhão de Infantaria, Regimento de Artilharia e Batalhão de Granadeiros) e, teoricamente, a música do batalhão de

⁴³³ Termo utilizado para indicar o deslocamento dos militares cedidos/transferidos para outros batalhões e/ou para designar uma parte de uma determinada força, separada de sua organização principal, para cumprir uma missão em outra área.

⁴³⁴ A Cabanada, também conhecida como Guerra dos Cabanos, foi uma revolta popular ocorrida entre 1832 e 1835 em Pernambuco e Alagoas. Teve como principal objetivo a restituição do poder do Imperador Pedro I, que havia abdicado em 1831 e a defesa de suas terras, que constantemente eram invadidas por proprietários rurais e comerciantes de madeiras. Os cabanos eram, em sua maioria, índios e escravos foragidos e ganharam este nome porque viviam em cabanas às margens dos rios.

Cavalaria de Ouro Preto era composta apenas por cornetas e clarins – fato que, como já apontado anteriormente, não era verdade – a primeira hipótese levantada seria a de que os músicos da banda do Batalhão de Infantaria nº11 teriam se transferido, junto a vários outros militares mineiros, para a Corte. Todavia, algumas fontes sugerem o contrário; que possivelmente os músicos da banda teriam permanecido em Ouro Preto, criando, ainda de maneira extraoficial, no Corpo da Cavalaria, uma nova banda de música. O que, de fato, deve ter ocorrido foi uma fusão entre o grupo de músicos os quais já tocavam na Cavalaria, com os músicos transferidos da Infantaria.

Notícias veiculadas pelo jornal ouro-pretano O Universal no período da Sedição, trouxeram informações sobre bandas militares. A inauguração de um Batalhão Provisório, formado pelas cidades de Ouro Preto e Queluz, contou com bandas nas festividades:

(...) fizeram continências Militares, derão trez descargas de fogos de alegria, que retumbava nos ares, de envolta com os fogos de artifício, bandas de muzica (sic.) percorrerão as ruas, e houve illuminação espontânea, e Vivas aos sagrados objectos da veneração dos brasileiros (O UNIVERSAL, 1833, ed. 893, p. 3).

As comemorações da retomada do governo ao poder também se realizaram ao som da banda e foram noticiadas da seguinte maneira:

(...) A noite toda a cidade espontaneamente se illuminou, e os Patriotas acompanhados de uma excellente banda de musica do Batalhão correrão todas as ruas, dando Vivas análogos ao Grande Dia dos Mineiros (O UNIVERSAL, 1834, ed. 1034, p. 1).

Outros dois documentos também endossam a probabilidade de, realmente, a banda de música militar do exército ter se mantido em Ouro Preto. O primeiro deles é a Relação dos Pertences exzistentes no 4^{tel} do Corpo de Permanentes pertencentes ao extinto 1º corpo de Caçadores⁴³⁵, datado de 13 de junho de 1834; nesta relação constavam: “8 estandartes; 16 astias dos ditos; 2 clarins velhos; 2 trompas; 1 zabumba; 1 caixa de rufo; 3 clarinetas” (OURO PRETO, 1834). Analisando este documento isoladamente, fica impossível constatar a transferência da banda da Infantaria para a Cavalaria, uma vez que entre os instrumentos listados anteriormente, apenas as clarinetas, as trompas e a zabumba faziam parte do corpo da banda. No entanto, um segundo documento localizado, intitulado Relação dos Instrumentos pertencentes ao 1º Corpo de

⁴³⁵ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 40 – Doc. 14

Cavallaria de 1ª linha que existem⁴³⁶, datado de 16 de julho de 1834, detalha outra lista de instrumentos e músicos:

huma clarineta; húm flautim; huma requinta; três clarins; duas trompas; hum treangulo; huma caixa de rufo; huma parelha de pratos; mais húm trombão e húm clarim com Marianno Freire; huma corneta de chave e hum clarim com Eleuterio da Costa; húm clarim com João Antonio Vieira Rijo; hum flautim com o clarim-mor Modesto Antônio de Santa Roza; Húm clarim com o clarim-mor José Vicente Costa; Húm fagote com Duarte Jose Dias; toda a solfa⁴³⁷ com o clarim-mor Gabriel de Castro Lobo. No espaço da sedição desapareceu do Estado Maior do quartel huma clarineta, e mais instrumentos velhos que ali existião (OURO PRETO, 1834).

Neste último documento, o tenente-coronel sugere que existiam outros instrumentos e que os mesmos foram extraviados durante o conturbado acontecimento político que ocorrera em Ouro Preto. Somando-se os instrumentos contidos nas duas relações, nota-se que todo o instrumental da banda da Infantaria e suas partituras foram doadas/transferidas para a Cavalaria. Não é possível, porém, afirmar quais e quantos músicos também migraram para o mesmo Regimento e, se os músicos citados realmente formaram uma nova banda ou se apenas tomaram os instrumentos de empréstimo para aprenderem/praticarem os mesmos, mas é grande a possibilidade de a banda da Infantaria ter “se reinventado” na Cavalaria.

Poucos meses mais tarde, no princípio do ano de 1835, todos os Corpos de Cavallaria da Província de Minas Gerais, inclusive o da Imperial Cidade de Ouro Preto, passaram a ser denominados “Companhias de Esquadrões da Cavallaria”. A partir desse momento, até o final do Período Imperial, todos os mapas existentes referentes tanto aos Esquadrões da Cavallaria, como também a outros Regimentos do Exército, em toda a Província de Minas Gerais, só apontaram a presença de Clarins-mores, Clarins e Cornetas, não mais destacando os músicos (prática comum em tempos anteriores). As últimas informações sobre uma possível banda de música do Exército na Província de Minas Gerais estão referenciadas nos documentos de 1834, sobre o Regimento da Cavalaria de Ouro Preto.

Importante salientar, entretanto, que no ano de 1835, foi criada em Minas a “Força Policial de Minas Geraes”, administrada e mantida pelo governo da Província. Tal força, desde o seu nascimento, sempre contou com músicos no seu quadro efetivo, e a sua banda foi reconhecida,

⁴³⁶ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 40 – Doc. 13

⁴³⁷ Solfa era o nome dado a toda música escrita ou a exercícios de solfejo (voz). Provavelmente, nesta relação, a solfa se tratava das partituras herdadas da banda do batalhão da Infantaria.

ao longo do século XIX, como um grupo de excelência, comparada às bandas da Corte e considerada como uma das melhores do país.

3.3.2 As bandas do Corpo Policial de Minas Gerais

Os corpos de Guardas Municipais Permanentes, também denominados Voluntários, Corpos Policiais ou Forças Policiais, foram criados em todo o país a partir de 1831 por meio da Lei Imperial de 10 de outubro⁴³⁸. A referida lei autorizava a criação dos Corpos Militares no Rio de Janeiro e nas demais Províncias, tanto a pé como a cavalo. A organização, pagamento dos indivíduos, nomeação e despedida de comandantes, assim como as instruções necessárias para a boa disciplina seriam feitas pelo Governo Regencial. No futuro, já no período Republicano, tais forças, dariam origem às Polícias Militares estaduais de todo o país.

Na Província de Minas Gerais, o Corpo Policial passou a existir apenas em 1835. Nesse período, as forças já eram geridas e mantidas pelos governos das Províncias. Por meio da Lei nº 8⁴³⁹ e do Regulamento nº 6⁴⁴⁰, ambos de 6 de abril, a Força foi estabelecida e organizada em três Companhias de Infantaria e uma de Cavalaria:

As Companhias de Infantaria, em que deve ser dividida a Força Policial da Provincia de Minas Geraes, contarão em tempo ordinário, a 1ª de 87 guardas, a 2ª de 86 e a 3ª de 86, e terá cada uma dellas, além dos dois Comandantes, 1 Primeiro Sargento, 2 segundos ditos, 1 Forriell, 6 Cabos e 1 Corneta. A Secção de Cavallaria constará de 24 guardas, e terá, além do Commandante, 1 Forriell, 2 Cabos, 1 Clarim e 1 Ferrador (MINAS GERAES, 1835, p. 45).

O referido regulamento estabelecia o número de praças em cada Companhia da Força Policial, porém, não fazia nenhuma menção à música no batalhão, salvo a exceção do Clarim e do Corneta. Não estava estabelecido, no texto, se dentre os praças da corporação haveria músicos e, tampouco, uma banda de música.

⁴³⁸ Collecção das Leis do Império do Brazil, 1831. pp. 129-130.

⁴³⁹ Livro da Lei Mineira, 1835. Ouro Preto: Tipografia do Universal. T. Iº, f. nº 3, pp. 15-17.

⁴⁴⁰ Livro da Lei Mineira, 1835. Ouro Preto: Tipografia do Universal. T. Iº, Parte 2ª, f. nº 6, pp. 45-68.

No entanto, os trabalhos de Binder (2006)⁴⁴¹, Vieira (2015)⁴⁴² e, posteriormente, de Martins (2017)⁴⁴³ apontavam a presença de uma banda de música no Corpo de Guardas Permanentes de Minas Gerais desde o ano de 1835 (ano da sua criação). Essa teria sido, segundo estes autores, a primeira banda das Polícias Militares de todo o Brasil⁴⁴⁴.

Em contato com a documentação referente a essa instituição, que se encontra no Arquivo Público Mineiro, na série “Presidência da Província”, subsérie número 41, intitulada “Força Pública Provincial – Corpo Policial” foi possível confirmar a informação trazida nos trabalhos citados. Há inúmeros “mappas diários e semanários do Corpo Policial” com dados sobre o número de clarins, cornetas, clarins-mores e, também, de músicos. O primeiro deles data de 25 de abril de 1835, apenas 19 dias após a sua criação e traz informações sobre o Corpo Policial de várias cidades, contudo a capital Ouro Preto era a única que apresentava 18 soldados músicos, além dos cornetas, clarins e clarins-mores. É necessário frisar que a categoria “muzicos” aparecia nos quadros separadamente dos demais instrumentos, o que indica que tais instrumentistas, provavelmente, eram os integrantes da banda.

Desses 18 soldados músicos ora citados, foi possível identificar que, pelo menos quatro deles vieram cedidos do extinto Corpo de Cavalaria de 1ª linha do Exército (então recém-criada Companhia de Esquadrões) para o Corpo Policial da Província⁴⁴⁵. São eles: Gabriel de Castro Lobo, Jozé Vicente Costa, Modesto Antônio de Santa Rosa⁴⁴⁶ e Eleutério da Costa. Deles, os três primeiros, constaram também em listas do Batalhão nº 11, que migraram compulsoriamente para a Cavalaria e que, então, naquele momento, voluntariamente se transferiram para compor a música do Corpo Policial. Cabe, ainda, destacar que Gabriel de Castro Lobo fez parte, também, da relação dos músicos, componentes da primeira banda militar de Ouro Preto, do

⁴⁴¹ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006. p. 75.

⁴⁴² VIEIRA, Joelson Pontes. *Bandas de música militares: performance e cultura na cidade de Goiás (1822-1937)*. 2013. 392 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2013. p. 64.

⁴⁴³ MARTINS, Inêz Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades sociais (c.1850-1930)*. 2017. 483 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG), Belo Horizonte, 2017. p. 20.

⁴⁴⁴ Minas Gerais (1835); Rio de Janeiro (1839); Espírito Santo (1840); Sergipe (1844); Bahia (1850); Pará (1853); Ceará (1854); São Paulo (1857); Paraná (1857); Alagoas (1860); Paraíba (1867); Pernambuco (1873); Rio Grande do Norte (1886); Mato Grosso (1892); Rio Grande do Sul (1892); Santa Catarina (1893); Goiás (1893); Amazonas (1893).

⁴⁴⁵ APM – Fundo PP - 1/41 – Cx. 03 – Doc. 30. Rellação das Praças da Guarda Nacional e do 1º Corpo de Cavallaria de 1ª Linha addidas a 1ª Companhia do Corpo Policial. 28/04/1835.

⁴⁴⁶ Modesto Antônio de Santa Rosa, adido a 5ª Companhia do 1º Corpo de Cavallaria de 1ª Linha, solicitou em 08/10/1838 sua efetiva transferência para o Corpo Policial, sem prejuízo aos Esquadrões. In: APM – Fundo PP - 1/15 – Cx. 50 – Doc. 20.

Exército, nos anos de 1815 e, também, do grupo dos professores da arte da música que fundaram a irmandade de Santa Cecília.

Como mencionado anteriormente, a Cavalaria do Exército teria herdado a banda do extinto Batalhão de Infantaria nº 11. Como não encontramos nenhuma referência sobre bandas de música no Exército em Ouro Preto após a transformação do Corpo de Cavalaria nas Companhias de Esquadrões da Cavalaria no ano de 1835 e, como alguns dos músicos, membros da banda, foram transferidos desta última para o Corpo Policial, assim que ele foi criado, permite-nos inferir que a tradição das bandas de música militares, pelo menos na capital Ouro Preto, passou a ser de responsabilidade dos “Permanentes” da Província.

Nos primeiros 15 anos da Corporação, entre 1835 e 1850, o número de componentes da banda variou muito, oscilando de 18⁴⁴⁷ na sua inauguração, chegando a 8⁴⁴⁸ em 1842, e novamente elevando-se o número até 23⁴⁴⁹ integrantes em 1850. Tamaña inconstância no quantitativo dos músicos da instituição, talvez possa ser explicada pelo fato de não haver, naquele período, nenhuma regulamentação para bandas de música, o que levava os músicos a serem alistados como soldados comuns que, não raramente, eram destacados para outras cidades, ou mesmo dispensados do serviço.

No mesmo período, duas grandes reformas ocorreram na Força Policial, todavia, sem nenhuma alteração no que tange a uma regulamentação para a Música. Em 1840, por meio da lei nº 169⁴⁵⁰ de 25 de abril, o governo da Província resolveu criar em cada município uma Guarda Municipal e, paralelamente, por meio da lei nº 173⁴⁵¹, também de 25 de abril, elevou o número de praças de 300 para 480. Já em 1850, a lei nº 446⁴⁵² elevou o contingente da Força Policial para 564 praças e aumentou as Companhias de Infantaria de 3 para 4. Cada Companhia deveria possuir “hum Capitão, 1 Tenente, 2 Alferes, 1 Primeiro-Sargento, 2 Segundos-ditos, 1 Forriell, 6 Cabos, 2 Cornetas e 94 Soldados. Em praticamente todos os mapas da Corporação, os músicos foram evidenciados, porém, recebiam os soldos equivalentes ao dos soldados.

Aliás, a relação das patentes dos músicos é também bastante obscura, já que eles não existiam “formalmente” no Corpo Policial. Conseqüentemente, na maior parte dos documentos, não

⁴⁴⁷ APM –Fundo PP - 1/41 – Cx. 03 – Doc. 27

⁴⁴⁸ APM –Fundo PP - 1/41 – Cx. 16 – Doc. 41

⁴⁴⁹ APM –Fundo PP - 1/41 – Cx. 43 – Doc. 34

⁴⁵⁰ Livro da Lei Mineira, 1840. Ouro Preto: Typografia do Correio de Minas. T. VI, Parte 1ª, f. nº 4, pp. 26-28

⁴⁵¹ Livro da Lei Mineira, 1840. Ouro Preto: Typografia do Correio de Minas. T. VI, Parte 1ª, f. nº 4, pp. 37-39

⁴⁵² Livro da Lei Mineira, 1855. Ouro Preto: Typografia Episcopal. T. XVI, Parte 1ª, f. nº 6, pp. 13-17.

ficava explícito qual era o cargo deles dentro da Corporação. O primeiro documento em que fica evidente a patente dos músicos da banda, trata-se de um “Mappa Mensal do Corpo Policial de Ouro Preto” de fevereiro de 1838⁴⁵³ que apresenta um total de “13 Muzicos – todos soldados”. Quatro anos mais tarde, no “Mappa Mensal do Corpo Policial de Ouro Preto” de fevereiro de 1842⁴⁵⁴, os músicos foram dispostos da seguinte forma: “Muzicos 11 – 10 soldados e 1 cabo”; já em abril de 1843⁴⁵⁵ “14 muzicos – 11 soldados e 3 cabos”. Como o número de músicos oscilava consideravelmente, as informações sobre eles não são muito claras nos documentos oficiais, ficando a dúvida se os músicos soldados cresceram de patente no serviço militar e tornaram-se Cabos, ou se estes Cabos seriam outras pessoas que já entravam graduadas na Corporação (TABELA 2).

Tabela 2 - Relação da Força Policial e de sua banda entre os anos de 1835 e 1850

(Continua)

ANO	TAMANHO DA FORÇA	TAMANHO DA BANDA
1835	300 Praças	18 Músicos
1836	300 Praças	11 Músicos
1837	300 Praças	11 Músicos
1838	300 Praças	13 Músicos (Todos Soldados)
1839	300 Praças	...
1840	480 Praças	...
1841	480 Praças	...
1842	480 Praças	11 Músicos (10 Soldados e 1 Cabo)
1843	480 Praças	14 Músicos (11 Soldados e 3 Cabos)
1844	480 Praças	12 Músicos (11 Soldados e 1 Cabo)
1845	480 Praças	15 Músicos (13 Soldados e 2 Cabos)

⁴⁵³ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 11 – Doc. 16

⁴⁵⁴ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 14 – Doc. 46

⁴⁵⁵ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 18 – Doc. 05

Tabela 2 - Relação da Força Policial e de sua banda entre os anos de 1835 e 1850

(Conclusão)		
ANO	TAMANHO DA FORÇA	TAMANHO DA BANDA
1846	480 Praças	...
1847	480 Praças	...
1848	480 Praças	08 Músicos
1849	480 Praças	...
1850	564 Praças	23 Músicos (21 Soldados, 1 Cabo e 1 Sargento Graduado)

Fonte: APM – PP 1/41 – Cx 3 – Doc. 27; APM – PP 1/41 – Cx 5 – Doc. 01; APM – PP 1/41 – Cx 8 – Doc. 01; APM – PP 1/41 – Cx 6 – Doc. 76; APM – PP 1/41 – Cx 14 – Doc. 46; APM – PP 1/41 – Cx 18 – Doc. 38; APM – PP 1/41 – Cx 24 – Doc. 53; APM – PP 1/41 – Cx 27 – Doc. 21; APM – PP 1/41 – Cx 36 – Doc. 40; APM – PP 1/41 – Cx 43 – Doc. 34

Nota: Relação do número de músicos e suas patentes de acordo com os mapas da corporação.

Ainda sobre as patentes dos músicos, em dezembro de 1850, em ofício⁴⁵⁶ do Tenente Coronel João Roiz Feu de Carvalho para o Presidente da Província II^{mo} Ex^{mo} Sñr. D^{or} José Ricardo de Sá Rego, comunica “o requerimento do Sargento Graduado da Muzica Marçiano Moreira da Silva em que impetra um mez de licença, na forma do Artigo 84 do Regulam^{to} n^o 6 [...]”. A alta graduação do músico citado neste documento, permite-nos concluir que os músicos podiam atingir as patentes mais altas do Corpo Policial (QUADRO 2).

Quadro 2 - Patentes conforme a hierarquia do Corpo Policial

Tenente Coronel Comandante
Capitão
Tenente
Alferes
1 ^o Sargento ou Sargento Graduado
2 ^o Sargento
Forriel
Cabo
Soldado

Fonte: Regulamento n. 6 da Lei n. 8 de 1835. In: Livro da Lei Mineira. Tomo I^o. Folha n. 6, p. 45-71.

⁴⁵⁶ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 45 – Doc. 38

Ainda no ano de 1850, a “Relação Nominal das Praças do Corpo Policial⁴⁵⁷” revela dados bastante curiosos. Além dos nomes das pessoas, que compunham a banda, indica que a relação de autoridade dentro do grupo, diferentemente do funcionamento militar como um todo, não se dava pela patente. Neste documento, todos os “Empregados da Muzica” foram relacionados da seguinte maneira: Cabos - Sebastião José Velasco; Manuel Correia de Magalhães. Soldados – José Correia de Magalhães; Leandro Lopes; João Ferreira Leão; Francisco Severino Dias; Eusébio Francisco; Manoel José Leal; Firmino José Marques; Antônio Carmelo; Rafael Carmelo; José Ferreira Calazães; Francisco Gls. Moreira (Mestre da Música); Antônio Vieira de Carvalho; Jose de Souza Alves; Vicente Fernandes de Melo; Antonio Dias Lopes; Bernardo Roiz Cêra. Percebe-se que o cargo de Mestre da Música é de um Soldado (posto mais baixo dentro da hierarquia militar) e que na banda existiam alguns Cabos (cargo mais elevado que o de um soldado na mesma hierarquia). Tal fato demonstra que o Maestro/Regente da banda não era escolhido/definido conforme a maior patente, mas provavelmente, pela maior experiência e habilidade musical.

Do ano de 1851, três documentos encontrados ajudaram a compreender quais eram os instrumentos utilizados pela banda do Corpo Policial, informação desconhecida até este momento. Dois deles são ofícios que foram remetidos pelo Tenente Coronel do Corpo Policial ao Presidente da Província, solicitando a compra de instrumentos:

“Tendo-se me oferecido hoje um Piston pelo preço de 45#000 reis, quantia esta que acho rasoavel, e sendo necessario este instrumento para a banda de cornetas do Corpo sob o meo comando, eu rogo a V. Ex^a, de authorisar-me a compralo, despendendo-se a referida quantia pela caixa de economias. Deos Guarde V. Ex^a. Ouro Preto, 14 de março de 1851”⁴⁵⁸ (OURO PRETO, 1851).

“Rogo a V. Ex^a, para que se digne authorisar-me a comprar por conta da caixa de economias do Corpo, uma Corneta de Chave que me foe offerecida por José Rodrigues Nobre, pelo preço de 15:000 reis, a qual deverá ser empregada na banda de cornetas. Quartel do Corpo Policial no Ouro Preto. 14 de abril de 1851”⁴⁵⁹ (OURO PRETO, 1851).

Cabe a observação de que em ambos ofícios, o Tenente Coronel J. R. Feu de Carvalho demonstra ser importante e necessária a compra dos citados instrumentos a serem utilizados na “banda de cornetas” (FIGURA 15) do seu batalhão. Seria essa banda de cornetas formada somente por instrumentos de sopro, a exemplo das bandas de harmonia, tão famosas no fim do

⁴⁵⁷ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 41 – Doc. 60

⁴⁵⁸ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 47 – Doc. 12

⁴⁵⁹ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 47 – Doc. 28

século XVIII e princípio do século XIX por toda a Europa? Teria o Corpo Policial uma banda de música completa (sopros e percussão) e outra somente de “cornetas” (sopro)?

Figura 15 - Corneta de Chaves – Primeira metade do Século XIX



Fonte: Museu da Polícia Militar de Minas Gerais
Fotografia do Autor

Tal questionamento se faz pertinente, uma vez que no “Mappa do Armamento, Correame, Equipamento, Utencilios e Instrumentos Bellicos do Corpo Policial da Província de Minas Geraes⁴⁶⁰” (TABELA 3), existe a seguinte informação “Lista dos Instrumentos Bellicos – com a Musica, e a banda de cornetas”. A distinção entre os termos “Musica” e “Bandas de Cornetas” sugere duas coisas distintas. Segue a Lista:

Tabela 3 - Lista dos Instrumentos pertencentes ao Corpo Policial em 1851

(Continua)

INSTRUMENTO	EM BOM ESTADO	EM MÁO ESTADO	TOTAL
Offcleide	2	...	2
Trombones	1	1	2
Trompas	2	1	3
Clarinetas	...	2	2
Clarins	...	2	2
Ditos de Ordenança	1	-	1
Requintas	-	1	1
Flautins	-	2	2
Pistons com Caixas	1	1	2
Cornetas de Chaves	1	-	1
Bumbo	1	-	1

⁴⁶⁰ APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 48 – Doc. 09

Tabela 3 - Lista dos Instrumentos pertencentes ao Corpo Policial em 1851

INSTRUMENTO	(Conclusão)		
	EM BOM ESTADO	EM MÁO ESTADO	TOTAL
Tambor	1	-	1
Pratos (Pares)	-	1	1
Árvore de Campainha	1	-	1
Triângulo	-	1	1
Cornetas Lizas	9	3	12

Fonte: APM – Fundo PP – 1/41 - Cx 48 – Doc. 09 - Lista dos Instrumentos Bellicos, com a Musica, e a banda de cornetas.

Outro dado importante trazido nesta relação é a inserção de instrumentos na banda que eram novidade para a época, e que não existiam nas primeiras formações instrumentais do início do século XIX. É o caso do Trombone; dos Pistons⁴⁶¹ (FIGURA 16); do Oficleide (FIGURA 17) além da Árvore de Campainhas⁴⁶² (FIGURA 18), estandarte utilizado pelas tropas do Exército e que também foi adotado pelo Corpo Policial, além de ser uma grande novidade no referido período.

Figura 16 - Pistom do século XIX



Fonte: Instrumento pertencente à Banda Euterpe Cachoeirense.
Fotografia de Otávio Honoratto

⁴⁶¹ Instrumento conhecido também no período como Corneta a Pistons; diferente do Clarin ou Trombeta a Pistons que seria hoje o Trompete moderno. Binder observa que a importação de instrumentos trouxe ao Brasil uma grande variedade e diversidade de instrumentos de sopro. Trompetes e pistons ao terem os nomes traduzidos de outras línguas para o português produziram uma enorme diversidade de termos, muitas vezes confusos e conflitantes. O que chamamos de pistom é conhecido em francês como cornet a pistons; em inglês cornet e em espanhol cornetín (BINDER, 2005, p. 128).

⁴⁶² A árvore de campainhas é um estandarte tradicional representativo de bandas militares. Chegou à Europa por intermédio dos turcos, nas guerras contra os austríacos do século XVII. Inicialmente como um cobiçado troféu de guerra, devido a estar associada aos Janízaros, tropa especial do Império Otomano. Os primeiros exércitos a adotarem foram o austríaco e o polonês. No século XVIII, o uso se estendeu ao exército francês e inglês; copiado a seguir por outras nações. No Brasil chegou após terem sido adotadas em Portugal, no início do século XIX, e existe alguns exemplares preservados no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 17- Oficleide – segunda metade do século XIX



Fonte: Museu da Música de Mariana
Fotografia do Autor

Figura 18 - Árvore de Campainha



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rvore_de_Campainhas

Até o ano de 1851, como no regulamento da Força Policial não havia nenhuma instrução para a Música, utilizava-se de um subterfúgio previsto no próprio texto de normas: “Art. 177 - nos casos omissos neste Regulamento, serão observados no Corpo Policial as regras estabelecidas em lei para o Exército. O que não for expressamente definido neste Regulamento, se regulará

em tudo quanto fôr aplicável, pelas Leis e Regulamentos que regem no Exército”. Isso queria dizer que, no caso das bandas, deveria ser obedecido exatamente o mesmo formato utilizado pelas Forças Armadas brasileiras; em 1848 (três anos antes), observou-se uma modificação na instrumentação e no número de músicos nas bandas do Exército⁴⁶³, passando-se à seguinte formação: Flautim, clarineta (5), requinta, trompa (2), trombão, clarim (2), piston, ophicleide (3), corneta de chaves, pratos, atabales, bombo, triângulo e árvore de campainhas. Vemos aqui o Oficleide substituindo o Serpentão como instrumento de baixo, os fagotes também substituídos pelo Trombão e a diferenciação entre clarim, piston e corneta de chaves. Cruzando-se os dados da “lista dos instrumentos do Corpo Policial” com o Regulamento do Exército de 1848, é possível confirmar que a banda em Ouro Preto obedecia, fielmente, às regras das forças militares nacionais.

Entretanto, foi somente em 1852, no dia 11 de maio, por meio da Lei mineira nº 584⁴⁶⁴ (dezessete anos após a criação do Corpo Policial), que a banda de música do Corpo Policial passou “oficialmente” a existir. A referida lei fixava a Força Policial para o exercício de 1853 e 1854 e continha outras disposições a respeito. Naquele ano, os “muzicos” apareceram pela primeira vez, dispostos no Estado Maior da Corporação, da seguinte forma:

“A Força é fixada em 520 praças pela forma seguinte – Estado Maior e Menor. O Estado Maior será formado por Tenente Coronel um, Major Fiscal um, Cirurgião-mor com graduação de Capitão um, Tenente Ajudante um, Alferes Quartel-Mestre um, Capellão um, Sargento Ajudante um, Sargento Quartel-Mestre um, 1º Sargento Mestre de Muzica um, 2º dito Contra-Mestre um, Corneta-mor, Muzicos dezoito [...]”⁴⁶⁵ (grifos meus) (MINAS GERAIS, 1852).

Figurar-se no Estado Maior da Organização significava, hierarquicamente, certa superioridade dos músicos em relação aos colegas Cabos e Soldados de mesma patente como, por exemplo, para dispensas do serviço de ronda pela cidade. Alguns anos mais tarde, esta distinção afetaria, também, os salários.

Embora a partir daquele momento os músicos figurassem no quadro de efetivos do Corpo Policial, a lei ainda deixava inúmeras brechas como, por exemplo, o valor dos soldos, a instrumentação que seria utilizada pela banda, além dos demais trabalhos que competiam a esta

⁴⁶³ Coletânea da Coleção de Leis do Brasil – Decreto 547, de 8 de janeiro de 1848.

⁴⁶⁴ Livro da Lei Mineira, 1852. Ouro Preto: Tipographia Episcopal, 1855. T. XVIII, Parte 1ª, f. nº 8, pp. 25-26.

⁴⁶⁵ Idem, p. 26.

categoria realizar. A exemplo do que já ocorria anteriormente, possivelmente utilizaram as mesmas regras do Exército para organizar a banda, que continuava a possuir o mesmo número de integrantes: dezoito.

Fato curioso, em relação às fontes desta pesquisa sobre a(s) banda(s) do Corpo Policial de Minas Gerais, alocada(s) em Ouro Preto, é que justamente quando a banda de música foi implantada na corporação, instituída por meios legais, que permitiam a contratação do Mestre de Música, do Contramestre e dos músicos, as informações sobre ela simplesmente desapareceram dos “documentos internos” da Força Policial. Entre os anos de 1852 e 1869, período que compreende 17 anos, não foi possível encontrar nos papéis institucionais, nenhuma informação a respeito da música e da banda, seja nos “mappas” do Corpo ou em ofícios remetidos/recebidos pelo regimento. Nesse período, a única maneira de acompanhar a dinâmica da banda foi por meio das notícias de jornais, pelos almanaques, ou pela legislação mineira e imperial.

O estudo das leis mineiras me permitiu buscar outros tipos de informações sobre a banda mesmo quando as demais fontes da Instituição não davam nenhuma pista a seu respeito. Amparado pela legislação, pude perceber inúmeras mudanças ao longo dos anos como, por exemplo, que os músicos passaram a receber seus soldos, como uma categoria destacada, a partir do ano de 1857. Esta determinação foi prevista na Lei nº 826⁴⁶⁶, de 11 de julho: 1º Sargento Mestre de Muzica 36\$000; 2º dito Contra-Mestre 24\$000 (mesmo valor do Corneta-mor); Muzicos (vencimentos diários⁴⁶⁷) 600 reis. A mesma lei também traz um dado novo, de que o mestre de música (nome dado ao regente da banda) passaria a ter o cargo de Sargento, não mais se igualando aos demais músicos como ocorria anteriormente.

Também no ano de 1857, houve outro movimento, singular, na banda de música do Corpo Policial; uma Portaria publicada no Livro das Leis Mineiras, em 23 de Maio⁴⁶⁸, determinou que: “no Corpo Policial sejam admittidos com praça até 5 indivíduos com idade de 14 annos para cima, a fim de serem empregados na banda de musica e officinas do Corpo, devendo á estes se abonar o vencimento diário de 500 reis dos quaes se tirará 80 reis para fardamento” (MINAS GERAIS, 1857); essa portaria foi aditada em 17 de janeiro de 1859⁴⁶⁹. A admissão de menores de 18 anos (idade mínima para se alistar naquele período) na banda do Corpo Policial

⁴⁶⁶ Livro da Lei Mineira, 1852. Ouro Preto: Tipographia Episcopal, 1855. T. XVIII, Parte 1ª, f. nº 8, pp. 25-26.

⁴⁶⁷ O Jornal *Correio Official de Minas*, edição 147, de 4 de junho de 1858, traz uma tabela com o valor dos soldos de todos os militares do Corpo Policial. Nesta, os valores são todos relativos ao pagamento mensal: 36\$000 mestre da muzica; 24\$000 contra-mestre; 21\$000 praça de muzico.

⁴⁶⁸ Livro da Lei Mineira, 1857. Ouro Preto: Tipographia Episcopal, 1857. T. XXIII, Parte 1ª, p. 13.

⁴⁶⁹ Livro da Lei Mineira, 1859. Ouro Preto: Tipographia Episcopal, 1859. T. XXV, Parte 3ª, p. 6.

(FIGURA 19) tinha como objetivo maior formar músicos aprendizes que seriam instruídos a tocar os instrumentos, ensinados pelos próprios integrantes da banda e que, mais tarde, passariam a fazer parte do grupo efetivo. Dessa forma, a banda de música nunca ficaria desvalida de componentes, pois sempre haveria “peças de reposição” nos casos de baixas por aposentadoria, doença, ou por qualquer outro motivo. É notório, que o vencimento salarial dos menores era apenas um pouco inferior ao de um músico oficial, o que denota a importância dada a esses indivíduos no seio da banda; apesar de não serem oficialmente militares, por não possuírem idade para isso, eram cobrados em seus deveres como qualquer um deles. Deveriam sempre andar fardados e, para isso, era descontado o valor da farda de seus soldos (procedimento padrão para todos os militares) e, também, manter a disciplina e se instruírem⁴⁷⁰.

Figura 19 - Banda do Corpo Policial de Ouro Preto, com a presença dos menores – segunda metade do século XIX



Fonte: ACL/BC/UFMG – Série 8.1

A presença de menores não era exatamente uma novidade entre “os músicos” nos batalhões de Ouro Preto. Em 1831, o Conselho Geral da Província já fazia os seguintes questionamentos ao comandante do Batalhão 11 (do Exército): “1)- Se os corpos de 1ª linha fazem algum recrutamento forçado 2) – Se os soldados recrutados tem a idade e estatura marcada na ley; 3) – Se os menores de idade apresentaram consentimento de seu pai ou tutor⁴⁷¹” (OURO PRETO, 1831). Como retorno, o comandante geral respondeu da seguinte forma: “cinco cornetas não têm idade nem estatura; porém estes, desde que sirvo, sempre forão preferíveis e tolerados, em

⁴⁷⁰ O Capellão lecionava primeiras letras e doutrina cristã, ao menos três vezes por semana, aos menores e aos praças que não sabiam.

⁴⁷¹ APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 18.

razão de aprenderem melhor os toques e não terem de carregar arma⁴⁷²” (OURO PRETO, 1831). A justificativa do comandante, ainda na década de 1830, explica o motivo pelo qual o recrutamento de jovens, menores de idade, era prática comum nos quartéis para o serviço da música, perdurando por todo o século XIX. Eles eram, além de tolerados, preferidos para os ensinamentos musicais, já que aprendiam com muito mais facilidade que os adultos. Ainda, aprendiam uma profissão que automaticamente passariam a exercer na própria corporação e custavam menos para os cofres do governo, já que não andavam armados e não faziam parte do contingente efetivo. As corporações militares foram, ao longo de todo o século XIX instruindo jovens aprendizes com o intuito de inseri-los nas funções dos quartéis; eram instâncias educativas que formavam a partir de uma perspectiva calcada na disciplina e, principalmente, no aprendizado de uma profissão. A música, nesse contexto, era também ensinada, com a única intenção de formar novos profissionais que passariam, futuramente, a fazer parte do quadro efetivo da tropa.

Os jornais, também, noticiaram inúmeras apresentações feitas pela banda do Corpo Policial nos mais diversos eventos sociais da cidade. O Carnaval de Ouro Preto de 1858 foi um desses eventos: “Programa dos Festejos do Carnaval de Ouro Preto. 1º dia – Grande passeio a cavalo precedido de clarins. Dito a pé, precedido de música de banda militar” (JORNAL CORREIO OFFICIAL DE MINAS, 1858, Ed. 111, p. 2).

No mesmo ano, o dia da independência do Brasil também contou com a participação da banda do CP: “Programa dos Festejos de 7 de setembro de 1858. (...) seguindo-se as salvas de artilharia, e Hymno da Independencia, executado junto do Pavilhão pela Banda de Musica” (JORNAL CORREIO OFFICIAL DE MINAS, 1858, Ed. 174, p. 3).

Em 1859, na festa de reinauguração da Biblioteca Pública “a banda de música do Corpo Policial executou uma *overture*⁴⁷³”. No ano seguinte, a banda tocou em homenagem ao Imperador Dom Pedro II:

(...) A banda de musica do corpo policial que, depois do toque do costume, se havia retirado, espontaneamente, e com permissão do respectivo chefe, voltou, e postada a frente da casa, tocou até a meia noite as mais escolhidas peças (JORNAL CORREIO OFFICIAL DE MINAS, 1860, Ed. 344, p. 4).

⁴⁷² APM – Fundo PP – 1/15 - Cx 27 – Doc. 49.

⁴⁷³ Jornal *Correio Oficial de Minas*, Ed. 248, de 9 de setembro de 1859.

Na década de 60 dos oitocentos, as apresentações da banda do Corpo Policial ganharam um novo cenário para além dos quartéis e das retretas, tão comuns, nas ruas de Ouro Preto. Nesse período, o grupo passou a figurar constantemente, também, na programação do Teatro da Casa da Ópera. Tal fato causa certo estranhamento, já que até aquele momento, apenas óperas e conjuntos de música erudita eram comuns naqueles palcos. É preciso esclarecer, entretanto, que a partir do ano de 1861, o teatro passou a pertencer à Província de Minas Gerais⁴⁷⁴ que, por consequência, ficou responsável por toda a programação ali existente. Assim, como forma de conseguir manter uma programação constante e com preços acessíveis, o governo firmava contratos com as companhias locais, como a Companhia Dramática Ouro-Pretana⁴⁷⁵ e a Companhia do ator José Caetano Vianna, por exemplo, além da banda de música do CP, que se apresentava ora em parceria com os citados grupos teatrais (tocando nos intervalos ou mesmo como parte da dramatização), ora em concertos exclusivos.

Em meados da década de 1860, o teatro passou por reformas, recebendo diversos “melhoramentos”. Alterou-se a fachada frontal; internamente, modificou-se a estrutura dos camarotes, com a retirada das separações existentes entre eles, aumentando a capacidade da casa para cerca de 400 lugares distribuídos em três andares (frisas e plateia no 1º piso, os camarotes no 2º piso e as galerias no último piso). Além disso, “os guardas-corpos passaram a ser de ferro fundido; o forro adquiriu a forma abobadada; o piso da plateia ficou em declive; instalou-se um novo pano de boca representando a paisagem do Pico do Itacolomi e o arco do proscênio recebeu nova pintura decorativa⁴⁷⁶”. A citada “nova pintura” do arco do proscênio merece nossa atenção, pois retrata, em uma única imagem (FIGURA 20), todas as artes que se apresentavam naquela casa: na parte superior do painel encontram-se as máscaras, que eram a representação do teatro; logo abaixo, a partitura e os instrumentos musicais simbolizavam a música; no entanto, a lira, a trompa e o violino, representavam a ópera e a música erudita; já os timbales (presentes na parte inferior da pintura), assim como o tambor e a corneta representam,

⁴⁷⁴ Da inauguração da Casa da Ópera, em 1770, até a década de 1820, a casa de espetáculos pertencia à iniciativa privada. Entre os anos 20 até o fim da década de 50 do século XIX, o teatro pertencia ao Governo Geral, porém era arrendado a empresários que o administravam e respondiam pela sua programação. A partir, então, de 1861, foi comprado pelo governo da Província de Minas Gerais que passou a administrá-lo, inclusive no que tange ao que se apresentava naquele espaço.

⁴⁷⁵ Cf. SÁ, Carolina Mafra de. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

⁴⁷⁶ In: <http://www.ouropreto.com.br/secao/artigo/casa-da-opera-de-ouro-preto-bem-cultural-por-rede-minas-em-28-12-2014-2>. Acesso em 02 de abril de 2016.

claramente, a música da banda militar que também passara a fazer parte da programação cultural daquele espaço.

Figura 20 – Pintura do arco do proscênio da Casa da Ópera de Ouro Preto



Fonte: Arquivo Pessoal do Autor

Embora os músicos da banda já tivessem seus honorários pagos pelo governo da Província, os contratos para as apresentações realizadas no teatro eram combinados à parte. Mesmo que fossem funcionários, entendia-se que tais apresentações não faziam parte dos trabalhos ordinários que deveriam ser realizados pelo grupo e, por isso, eram remunerados separadamente. Os ajustes entre o governo e a banda passaram a ser tão frequentes para apresentações, principalmente no teatro, que chegou ao ponto da banda oferecer auxílio financeiro ao caixa da Província em um momento de dificuldade financeira: “[...] tendo a banda de musica do Corpo Policial dessa Província offertado para auxilio das despezas do estado, a quantia de 110\$740 á que tem direito por tocar nas duas recitas mensaes do theatro da capital (DIÁRIO DE MINAS, 1866, Ed. 25, P. 2).⁴⁷⁷”.

O fato de a banda de música ganhar os palcos do teatro merece destaque, pois embora tenha sido, inicialmente, uma manobra do governo a fim de manter de maneira menos onerosa possível uma programação, que atendesse à demanda da elite local por arte e cultura, ela acabou ganhando a admiração e respeito desse público. Apresentações de bandas na parte interna do teatro se restringiam, até naquele momento, aos bailes carnavalescos que a partir da década de 50 passaram a ser realizados naquele espaço; porém, a partir do momento em que a banda do

⁴⁷⁷ In: *Jornal Diário de Minas*. Edição 25, de 29 de junho de 1866. p. 2.

Corpo Policial assumiu papel protagonista na programação da Casa, passou a ser a atração preferida, como pode ser visto na notícia publicada no jornal Diário de Minas (1873).

Teve lugar no dia 18 do corrente o espetáculo particular dado pela Sociedade Dramática Ouro-Pretana no teatro dessa capital [...] A nossa platéa é que, como das mais vezes, esteve insuportável com as pateadas fora de propósito, grande sussurro, e insistência pertinaz por musica, não permitindo descanso a banda, que entretanto executou lindas e variadas peças (DIÁRIO DE MINAS, Ed. 108, 22/07/1873, p. 4).

A configuração da banda e o número de 18 músicos do seu quadro efetivo permaneceram sem nenhuma modificação até o ano de 1866, ou seja, por 14 anos consecutivos o modelo do grupo permaneceu inalterado, a não ser pela presença dos menores instrumentistas. O tamanho da banda foi revisado somente em 1866, pela Lei 1376⁴⁷⁸ de 14 de novembro que, ao elevar o tamanho da Força para 727 praças, aumentou também o número de músicos para 23. Além da alteração no formato, foram estabelecidos também os valores dos novos soldos que passaram a ser: do Mestre de Musica (por dia) 1\$600; do Contra Mestre (por dia) 1\$130; dos Soldados, Músicos e Cornetas (por dia) 1\$844. Quatro anos mais tarde, em 1870⁴⁷⁹, o quadro de praças foi elevado a 1000 homens e a banda passou a ter, então, 26 componentes; os soldos diários também foram reajustados: “Chefe da Muzica” 1\$700; Sub-chefe 1\$300; Corneta-mor 1\$300; Muzicos 1\$050; Soldados, Cornetas e Clarins 1\$000. Até naquele momento, a distinção dos músicos em relação a outros membros da corporação se dava apenas pelo fato de os mesmos pertencerem ao “Estado Maior”. A partir de então ficou visível também nos soldos; o salário dos soldados músicos passou a ser um pouco maior que o dos demais soldados.

A década de 1870 foi marcada por pouquíssimas modificações no que tange ao tamanho da “música do Corpo Policial”, transitando entre 22 e 27 membros. Mas no que diz respeito à sua maneira de funcionar passou a ter regras nunca antes estipuladas por nenhum documento. O Regulamento n° 76⁴⁸⁰ para a lei 2262, de 1876 prescrevia, dentre outras coisas, o seguinte:

Cap. 8 - Art. 174 – Os officiaes de estado maior farão com que hajão ensaios de musica das oito ás dez horas da manhã e das doze ás duas da tarde, e de corneta das seis ás oito da manhã e das quatro ás seis da tarde nos dias uteis.

⁴⁷⁸ Livro da Lei Mineira, 1866. Ouro Preto: Tipografia Provincial, 1866. T. XXXII, Parte 1^a, p. Folha n. 19.

⁴⁷⁹ Livro da Lei Mineira, 1870. Ouro Preto: Tipografia Provincial, 1870. Lei 1700. T. XXXVI, Parte 1^a, p. Folha n. 6, pp. 93-96.

⁴⁸⁰ Livro da Lei Mineira, 1876. Ouro Preto: Tipografia Provincial, 1876. T. XXXXIII, Parte 2^a, p. Folha n. 2. pp. 19-88.

Cap. 22 – Art. 260 – A musica do Corpo, a não ser em serviço ordenado pelo presidente da província, só tocará fora do quartel por dinheiro, em virtude de ajuste previo com o commandante do Corpo.

§único- O Commandante mandará distribuir entre os músicos dous terços da importancia ajustada e um terço será empregado no concerto do instrumental (sic).

Cap. 22 – Art. 268 – O Commandante do Corpo poderá ter na Capital até seis soldados como aprendizes de musica, e quatro como aprendizes de corneta e de clarim. Os commandantes das companhias do interior poderão ter, cada um até dous soldados como aprendizes de corneta (MINAS GERAIS, 1876).

Pela primeira vez, desde o início das atividades da banda do Corpo Policial em 1835, foi criada uma normatização para assuntos como ensaios (4 horas diárias) e apresentações extraoficiais, autorizando, inclusive, os músicos a receberem, valores além de seus salários, quando tocassem em algum evento que não fosse solicitado ou convocado pelo governo⁴⁸¹. Foi criada, também, uma tabela de valores, individualizando por músico e por instrumento, a quantia que deveria ser paga aos profissionais em caso de apresentações fora do trabalho oficial com a banda. Assim, os cachês eram pagos de acordo com o serviço ofertado, seja em apresentações com a banda, ou mesmo, em trabalhos solo. Não raramente, os músicos eram solicitados a realizar apresentações de seus instrumentos, fora do contexto da banda: “No final do Drama o Sr. Vitor e a Sra. D. Anna dançaram o engraçado duetto do Mestre de Musica; depois, o Sr. Vitor tocou umas variações de Ofleclide⁴⁸²” (JORNAL DIÁRIO DE MINAS, 1867, p.3).

Curioso nesta prescrição é o fato de que a carga horária destinada aos ensaios dos cornetas era idêntica a dos músicos da banda. Naquela época, os cornetas precisavam saber música e, inclusive, ler partitura como os demais músicos para aprender, por meio de um método todos os toques. Não se sabe, antes desse período, se os cornetas aprendiam “por música⁴⁸³” ou “de ouvido”; porém, na década de 1870 foi criado um método⁴⁸⁴, pelo exército brasileiro, com o intuito de unificar os toques de cornetas utilizados em todos os quartéis do país (FIGURA 21). Embora a corneta nos quartéis fosse um instrumento de comunicação e não um instrumento

⁴⁸¹ O regulamento de 1876 foi criado a partir do pedido do tenente coronel, comandante do Corpo Policial, três anos antes, que declarava que “para poder-se regularizar o serviço da Música, é necessário que se organize um regulamento creando a caixa da banda de musica, e faça uma tabella dos preços, segundo cada instrumento e cada musico, como é estylo nos corpos do exército”. In: *Jornal Diário de Minas*. Ed. 49, de 2 de abril de 1873, p. 2.

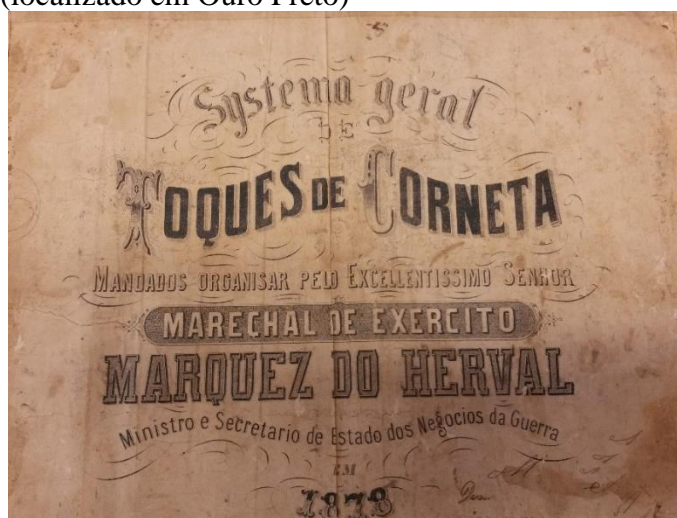
⁴⁸² Oficleide, também conhecido por Fígle, é um instrumento de sopro da família dos metais e que integrava a banda de música. Neste exemplo, tratava-se de uma apresentação solo do instrumentista. In: *Jornal Diário de Minas*. Ed. 340 de 22 de outubro de 1867, p. 3.

⁴⁸³ Termo que indica o aprendizado por meio da leitura de partituras.

⁴⁸⁴ HERVAL, Marquês do. *Systema Geral de Toque de Corneta*. Rio de Janeiro: Exército do Brasil, 1878.

musical, na acepção da palavra, cada toque era representado por melodias e ritmos diferentes. Eram, ao todo, mais de 150 toques, cada um com um significado e, aprendê-los demandava bastante dedicação e esforço por parte dos instrumentistas. Dentre os toques principais, destacam-se: toque da alvorada; toque de formatura; pontos de alinhamento; toque de avançar; de debandar; toques de guarda; toque de doentes; escola de primeiras letras; de piquete; descansar armas; armar barracas; toque de recolher; toques pessoais (um para cada cargo militar: comandante, sub-comandante, coronel, oficial, sargento, etc.).

Figura 21 - Método de Partituras dos toques de Corneta de 1878 (localizado em Ouro Preto)



Fonte: ACL/BC/UFGM – Setor de Obras Raras

No mesmo Regulamento, foi possível perceber, ainda, que naquele período os menores aprendizes já não faziam mais parte do corpo da banda, uma vez que o mesmo autorizava apenas soldados a serem aprendizes e, nesse tempo, a idade mínima de alistamento na Força Policial era de 18 anos. Mas cabe lembrar que muitos dos menores aprendizes que entraram na Corporação em período anterior, possivelmente já teriam se tornado músicos efetivos da Corporação.

Ao final do referido Regulamento de 1876 há, também, uma série de tabelas com informações a respeito do Corpo Policial e de seus pertences (armamentos, fardamentos, utensílios, instrumentos, materiais diversos). Em uma dessas tabelas, a “Do Armamento, Correamo, Equipamento e Arreamento do Corpo⁴⁸⁵”, há a descrição de todos os itens pertencentes aos mais diversos espaços do quartel (cozinha, selaria, oficinas, etc.); dentre esses lugares, a “Caza da

⁴⁸⁵ Livro da Lei Mineira, 1876. Ouro Preto: Tipografia Provincial, 1876. T. XXXXIII, Parte 2ª, p. Folha n. 2. pp. 19-88.

Música”. Este, possivelmente, era o espaço destinado a guardar os instrumentos, a fazer os ensaios da banda e, também, a ensinar música aos aprendizes. Na relação constam:

1 armário grande com portas de madeira e chave para guardar instrumentos; 1 armário pequeno com portas de madeira e chave para guardar musicas; 1 banco com meia lua de madeira pintada para bombo; 1 banco com meia lua de madeira pintada para rufo; 2 bancos de madeira pintada tendo 4 metros de comprimento e 0,35 de largura; 1 caneco de ferro com corrente; 2 estantes de madeira pintada tendo 4 metros de comprimento e 1 de largura; 1 mesa pequena com gaveta e chave; 1 talha de barro para agua (MINAS GERAIS, 1876).

A análise deste documento nos possibilita a reconstruir, mentalmente, como seriam os ensaios da banda, num espaço simples e sem muito conforto; em apenas dois bancos de 4 metros de comprimento cada; pode-se imaginar que somente uma parte do grupo caberia assentada, os demais teriam que ensaiar de pé. Já os dois percussionistas (bombo e caixa de rufo) se assentavam, individualmente, nos bancos com formato de meia lua, o que permitia que ficassem nas laterais, voltados para o centro da banda, para serem “escutados” por todos os integrantes. Além disso, o fato de haver apenas duas estantes inteiriças, não permitiria uma justa divisão dos naipes da banda, já que “todos” teriam que se assentar, lado a lado, enfileirados, para conseguirem enxergar suas partes musicais. No mais, apenas dois armários (um para guardar os instrumentos e outro para alocar as partituras) e uma talha de barro com água para beber em um caneco amarrado a uma corrente, possivelmente para não sumir do local.

Ainda em 1876, por meio do Decreto 6205⁴⁸⁶ de 3 de junho, foi criada em Ouro Preto a Companhia de Aprendizes Militares, regulamentada, em seguida, no dia 12 de setembro do mesmo ano pelo decreto 6304⁴⁸⁷. Tal Companhia era “destinada à educação de 100 menores para servirem como soldado e como inferiores dos corpos pertencentes a arma de Infantaria” (MINAS GERAIS, 1876). Os menores deveriam ter entre 7 e 12 anos e as prioridades na seleção seriam: 1º) os orphãos e desvalidos, abandonados e sem amparo da familia; 2º) os filhos de praça do exercito ou da armada; 3º) filhos de pessoas indigentes e destituídas de meios de alimenta-las e educa-las; 4º) na falta de menores que estejam nas condições dos paragraphos antecedentes de quaesquer outros. Dentre os vários profissionais que trabalhavam nessa Companhia estava a figura do Mestre de Muzica e, conseqüentemente, dentre as várias

⁴⁸⁶ Collecção das Leis do Império do Brazil, 1876. pp. 526-527

⁴⁸⁷ Collecção das Leis do Império do Brazil, 1876. pp. 949-962

disciplinas ensinadas estava a Música. No capítulo V do Regulamento (Do Ensino), artigo 39, estava a prescrição para essa aula:

A aula de musica será frequentada, somente e sem prejuizo do ensino das outras materias, pelos menores que mostrarem aptidão e vocação para esta arte. Nesta aula ensinar-se-ha: 1º) Solfejo e canto; 2º) O toque de instrumentos metallicos de sopro, do systema-Saxe-dos tres generos: soprano, tenor e baixo; de modo que os discípulos possam ensaiar e executar peças concertantes, como meio de distracção e entretenimento nos dias e horas de descanso (MINAS GERAIS, 1876).

É necessário refletir que, naquele momento, Ouro Preto não dispunha mais do Batalhão de Infantaria do Exército (destino inicialmente projetado aos menores formados pela Companhia de Aprendizes Militares). No que tange à música, é possível que os menores aprendizes militares serviriam, mais tarde, ao Corpo Policial da Província de Minas Gerais, lotados possivelmente, na banda de música. Assim, embora não fossem mais permitidos menores aprendizes lotados no corpo da banda, criou-se outra estratégia para formá-los; eram ensinados os instrumentos de sopro na escola de aprendizes militares para, posteriormente, introduzi-los nas bandas militares: ou do Corpo Policial ou da Guarda Nacional.

Nos anos seguintes, algumas novidades na parte administrativa do Corpo Policial afetaram diretamente a banda. Em 1877 houve um aumento nos soldos, passando a receber, diariamente, 2\$000 o chefe da música e 1\$200 os músicos⁴⁸⁸; nesse ano também foi suprimido o cargo de sub-chefe da música. No ano de 1878, a Lei 2484⁴⁸⁹ estabeleceu o seguinte: “§2º – o Estado Menor se comporá de um sargento ajudante, um chefe de musica e 25 musicos” (MINAS GERAIS, 1878). Os motivos para a transferência dos músicos do Estado Maior para o Estado Menor da Corporação não foram expostos no texto da lei. Já em 1879, além de novo reajuste na tabela dos salários, passando a 2\$200 para o chefe da música e 1\$320 para os demais músicos, outra mudança no regulamento geral da Corporação poderia ter efeito direto na música⁴⁹⁰. Nesse ano, a idade mínima para alistamento na Força Policial de Minas Gerais passou de 18 para 14 anos. Não é possível afirmar se o fato de anteriormente já ter havido menores na Corporação influenciou ou contribuiu para tal decisão; fato é que, nesse momento, retornou a possibilidade de formação dos menores instrumentistas adidos na banda de música.

⁴⁸⁸ Livro da Lei Mineira, 1877. Ouro Preto: Tipografia da Actualidade, 1877. Lei 2439. T. XXXXIV, Parte 1ª, p. Folha n. 15. pp. 56-62.

⁴⁸⁹ Livro da Lei Mineira, 1878. Ouro Preto: Tipografia da Actualidade, 1877. Lei 2484. T. XXXXV, Parte 1ª, p. Folha n. 4. pp. 55-56.

⁴⁹⁰ Livro da Lei Mineira, 1879. Ouro Preto: Tipografia da Actualidade, 1879. T. XXXXVI, Parte 2ª, p. Folha n. 3. pp. 41-67. Regulamento n. 85 da Lei 2546.

Na década de 1870, a Banda do Corpo Policial estampou por diversas vezes as notícias dos jornais de Ouro Preto e também dos almanaques, a qual sempre bastante elogiada e não raras vezes comparada às melhores bandas da corte. O Almanack Administrativo, Civil e Industrial de Minas Gerais (1864-1874) trouxe a seguinte informação:

[...] são poucos os ouro-pretanos que não conhecem alguma cousa de musica, e por isso existem dous grandes coros, um composto mais de amadores, e outro que forma a banda do Corpo Policial, que dizem ser uma das melhores em seu gênero (ALMANACK ADMINISTRATIVO, CIVIL E INDUSTRIAL DE MINAS GERAIS, 1864-1874, p. 18).

O jornal *A Actualidade* do dia 02/09/1878 noticiou a “Secção Magna da installação da Sociedade Litteraria Arcadia Mineira, composta quasi exclusivamente da classe escolástica”. Nessa ocasião, haveria tocado a Banda do Corpo Policial: “[...] Mil agradecimentos á banda do corpo policial, que generosamente se prestou a, em ondas de harmonia, deleitar-nos, durante a sessão, tocando escolhidas peças e interessantes trechos dos melhores autores” (*A ATUALIDADE*, 1878, ed. 74, p.2).

No dia 05/11/1878, o mesmo jornal *A Actualidade* noticiou a apresentação da Banda Euterpe Recreativa Ouro-pretana (banda civil formada por hábeis amadores de Ouro Preto) e que foi comparada à excelente Banda do Corpo Policial:

[...] Executou ella durante a missa escolhidas peças, com proficiência e delicadeza, e debaixo dos preceitos musicaes; pelo que nos veio a recordação saudosa desses tempos já passados, em que, extasiados ouviamos a banda de musica do Corpo Policial, dirigida pelos grandes maestros, Modesto de Santa Rosa, João Dias, Marciano, e Francisco Vicente, e que certamente rivalisavão com as melhores bandas musicaes da corte, se não as excedião (*A ATUALIDADE*, 1878, ed. 124, p. 3).

Mas não era só de boas notícias que a banda vivia. Os jornais divulgavam, também constantemente, as mazelas sofridas pela banda do Corpo Policial. Publicações a respeito do instrumental danificado eram as mais recorrentes: “O Corpo Policial possui uma excelente banda de musica, mas infelizmente desprovida de instrumentos mettalicos, porque os existentes estão quasi inutilizados e já não adimitem soldas” (*DIÁRIO DE MINAS*, 1867, Ed. 323, p. 3); “O instrumental da banda de musica acha-se por demais estragado, quasi imprestavel. Por falta de quota, não foi mandado renovar; e me parece necessário que a decreteis [...]” (*A ACTUALIDADE*, 1878, ed. 56, p. 2).

Em 1879, houve na Assembleia Legislativa Provincial uma intensa discussão sobre a manutenção ou não da música no Corpo Policial. Havia, de um lado, alguns deputados dispostos a suprimir a banda de música e, do outro, os defensores da arte. As calorosas discussões a este respeito também foram registradas pelos periódicos:

- O Sr. Cornélio: O estado menor é composto de 25 musicos.
 - O Sr. Camara: Eu disse que só bastava a corneta.
 - O Sr. Cornélio: A musica é indispensavel em qualquer organização militar, sem ella o soldado perde inteiramente o enthusiasmo, que é a primeira condição de valentia no campo de batalha. É sabido que, antes do combate, o soldado deixa-se enlevar pelos sons musicaes e atira-se com enthusiasmo contra o inimigo, porque a musica tem a propriedade de acender o enthusiasmo no espirito e no coração dos defensores da pátria (apoiados).
 - O Sr. Cornélio: Ora, nestas condições, a musica representa um papel importante, pois, suavisa e abranda os costumes.
 - O Sr. Cornélio: É esta mais uma razão que trago, para mostrar que o nobre deputado não tem motivos para querer supprimir a musica do corpo da policia.
 - O Sr. R. Silva: Mas os musicos não prestão outros serviços?
 - O Sr. Amaral: Prestão, pois não, quando ha falta de praças.
 - O Sr. Cornélio: Si se trata da vida no quartel, do serviço interno, também sabe V. Exc. que a musica suaviza as tristezas e melancolias dessa vida. V. Exc. sabe quanto de melancólico e triste tem a vida do soldado; tem-se ate observado nos paizes da Europa que aquelles que vão pela primeira vez prestar serviços no exercito quase sempre são victimas de nostalgia [...]
- (A ACTUALIDADE, 1879, ed. 142, p.3).

Essa discussão se prolongou, ainda, por diversas outras reuniões na Assembleia, mas os apoiadores da música militar acabaram saindo vitoriosos, pois não permitiram que acabassem com a banda.

Os anos 1880 se iniciaram com uma grande novidade em relação à configuração da banda do Corpo Policial; ainda que seu tamanho se mantivesse estável nos primeiros anos, com 25 integrantes, a Lei 286⁴⁹¹ do ano de 1881 alterou a sua organização, distribuindo os músicos em três classes distintas: seis músicos de primeira classe, nove de segunda classe e dez de terceira classe. Os soldos também eram diferenciados, vencendo os da primeira classe a diária de 1\$430; os da segunda 1\$320 e os da terceira 1\$210. Apesar dessa diferenciação dos músicos por classes, não foi explicitado no texto da legislação, quais eram os critérios para tal hierarquia que se formava; se existia uma relação com o instrumento tocado pelo músico ou com a patente que o mesmo carregava. O grande problema, neste caso, era que a máxima “aos casos omissos neste Regulamento se aplique a lei do Exército”, utilizada em diversas ocasiões anteriores, não

⁴⁹¹ Livro da Lei Mineira, 1881. Ouro Preto: Typographia de C. G. Andrade, 1881. T. XXXXVIII, Parte 1^a, pp. 41-67. pp. 85-87.

teria, por completo, aplicação neste caso, uma vez que o único documento no qual os músicos do Exército foram divididos numa hierarquia de três classes (1ª, 2ª, e 3ª), de acordo com o instrumento que iria tocar (QUADRO 3), datava de 1817⁴⁹² e tinha a seguinte prescrição:

Quadro 3 - Hierarquia dos Instrumentos relacionada no decreto de 1817

Músicos de 1ª Classe	Músicos de 2ª Classe	Músicos de 3ª Classe
1ª Reuinta; 2º Primeiro Clarinete; 2º Segundo Clarinete; 1ª e 2ª Trompas; 1º Clarim; 1º Fagote; 1º Trombone ou Serpente.	1ª Reuinta; Primeiro Clarinete; 2º Primeiro Clarinete; 1ª Flautim; 1ª Trompa; 1º Fagote.	3º Primeiro Clarinete; 2º Clarinete; 2ª Trompa; 1º ou 2º Clarim; 2º Fagote; Trombone ou Serpente.

Fonte: Coleção de Leis Imperiais do Brasil. *Cartas de Lei, Alvarás, Decretos e Cartas Régias, 1817, p. 104*

No entanto, a instrumentação detalhada no Decreto de 1817 já era bastante defasada para a realidade da banda em 1881, pois, além de o número de instrumentos ser bem maior naquele momento em relação à data do Decreto, alguns instrumentos já tinham sido extintos das bandas e outros novos incorporados. Não se sabe, portanto, qual/quais teria(m) sido o(s) critério(s) utilizado(s) pela Província de Minas Gerais para diferenciar os instrumentos/músicos nem por qual motivo tal divisão foi estabelecida após tantos anos, já que nunca antes tinha sido utilizada.

Nos anos seguintes, praticamente não houve alteração no formato da banda, com a exceção do retorno da figura do Contra-mestre em 1882⁴⁹³; no mais, se manteve com seis músicos de primeira classe, nove de segunda e nove de terceira. Foram várias as notícias relacionadas à banda do Corpo Policial, e uma das últimas informações relacionadas a ela encontra-se no Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Litterario do Município de Ouro Preto (MG) de 1890. Nele, a relação dos componentes da Corporação está dividida em músicos de 1ª, 2ª e 3ª classes. Segue a lista (QUADRO 4):

⁴⁹² Coleção das Leis Imperiais do Brasil. Decreto de 11 de dezembro de 1817 sobre as bandas de música do Exército.

⁴⁹³ Livro da Lei Mineira, 1881. Ouro Preto: Typographia do Liberal Mineiro, s.d. Lei 2894. T. XLIX, Parte 1ª, Folha n. 7, pp. 41-67. pp. 85-87

Quadro 4 - Relação dos músicos da banda do Corpo Policial em 1890

Mestre da Musica	Alferes Augusto Correia de Magalhães
Contra-mestre da Musica	1º Sargento José Eloy Dias de Almeida
Músicos da 1ª Classe	Antônio Conegundes da Cruz; José Marçal Ricardo; José Pereira da Silva; Lucas Evangelista do Espírito-Santo; Olympio Nonato da Cruz; Rodrigo Elias de Miranda
Músicos da 2ª Classe	Cassimiro dos Santos Leal; Egydio Rosa da Cruz; Francisco Manoel dos Santos Cavalcante; João Cecílio dos Reis Teixeira; João Francisco Xavier; Jose das Dores Dungas; Jose Rodrigues Lopes; Olympio Amâncio de Santa-Rita Gonçalves Cardoso; Pedro Joaquim de Sant' Anna.
Músicos da 3ª Classe	Antonio Miguel; Ezequiel de Alcântara Xavier; Francisco da Anunciação Severino; Francisco Bernardo da Silva; João de Deus Fabrício; João Silvestre de Souza; José Fernandes de Souza; Lino Gomes Alves; Manoel Torquato.

Fonte: Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Litterario do Município de Ouro Preto (MG) de 1890.

Na última década do XIX, a banda do Corpo Policial foi, ainda, protagonista das principais festividades da cidade. Em 1892, participou da cerimônia de inauguração da Faculdade Livre de Direito de Minas-Gerais⁴⁹⁴ e, também, da cerimônia do assentamento oficial da pedra fundamental destinada ao monumento à Tiradentes, na praça da Independência⁴⁹⁵. Já em 1897, tocou naquela que seria sua última apresentação em Ouro Preto: a solenidade de transferência da Capital para Cidade de Minas (futura Belo Horizonte). Com a mudança da Capital, o batalhão do Corpo Policial também foi transferido e, com ele, a banda de música; o fato publicado, na época, pelo Jornal Mineiro, encontra-se transcrito no livro *Memórias de Ouro Preto*⁴⁹⁶:

[...] um dos mais comoventes ocorridos em Ouro Preto foi a transferência do 1º Batalhão da Força Pública. No dia determinado, o batalhão equipado e em marcha de guerra, com todo o pessoal, deixou o seu antigo e querido quartel da rua das Flores, percorrendo ainda muitas ruas da ainda capital, ao som de vários dobrados musicas cuja harmonia, entretanto, era constantemente quebrada devido a comoção dos músicos, pois quase todos choravam, no que

⁴⁹⁴ VEIGA, José Pedro Xavier da. *Ephemerides Mineiras (1664-1897)*. Ouro Preto: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1897. v.4, p. 319.

⁴⁹⁵ VEIGA, José Pedro Xavier da. *Ephemerides Mineiras (1664-1897)*. Ouro Preto: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1897. v.2, p. 168.

⁴⁹⁶ BARBOSA, Lauro Sérgio Versiani & DORNELAS, Humberto (Org.). *Memórias de Ouro Preto*. 2. ed. Ouro Preto: Liberdade, 2015.

eram acompanhados por praças e mesmo oficiaes [...] Na hora da partida, uma ordem de toque não pode ser cumprida, porquanto todos os músicos choravam; apenas os trombones da banda de cornetas puderam fazer as despedidas oficiaes (BARBOSA & DORNELAS, 2015, p. 39).

3.3.3 As bandas da Guarda Nacional

A Lei de criação da Guarda Nacional, de agosto de 1831, não fazia qualquer menção à música, quer autorizando, quer proibindo. O “Mappa da Força da Guarda Nacional da Província de Minas⁴⁹⁷”, documento expedido pela Secretaria de Governo de Ouro Preto em 15 de janeiro de 1840, continha diversas informações sobre os batalhões de vários municípios que possuíam as Guardas Nacionais. Nele está relacionado o número do efetivo de militares em cada cidade; a divisão por patentes; o número dos “ditos de reserva”; o número de fardados; o número de armas; entre outras informações. Nesse mapa, no entanto, a única referência à música está em dois instrumentos: cornetas e clarins, o que sugere que até esse período as Guardas Nacionais ainda não possuíam bandas de música.

De acordo com José Ramos Tinhorão (1998), “as bandas de música da Guarda Nacional foram formadas quase que simultaneamente em vários pontos do Brasil, conferindo ao seu repertório uma repercussão nacional (desde 1840 havia notícias dessas bandas no Rio, Minas Gerais, São Paulo e Goiás)⁴⁹⁸”. Somente com a reforma da Guarda Nacional, conferida pela lei 602 de 19 de setembro de 1850 foi que se criou uma legislação para as bandas de música em cada unidade, cujo tamanho e fardamento deveriam ser aprovados pelos presidentes, nas províncias, ou pelo governo, na Corte; as bandas seriam mantidas pela contribuição voluntária de oficiais e guardas.

Com a criação da Guarda Nacional, iniciou-se a organização de concertos públicos, nos quais os músicos, fardados, passaram a incluir em seus repertórios, ao lado dos hinos-marchas, alguns trechos de músicas populares e de música erudita, como valsas, polcas, schottisches, mazurcas, maxixes e quadrilhas, para banda militar⁴⁹⁹. Aos poucos, começaram a mesclar tais gêneros com os dobrados e as marchas, estilos que se popularizaram por meio das bandas militares⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ In: FARIA, Maria Auxiliadora. *A Guarda Nacional em Minas 1831-1873*. 1977. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1977.

⁴⁹⁸ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 141.

⁴⁹⁹ TEIXEIRA, Verena Brito. *Memória e História: uma narrativa histórica da banda de música do Corpo de Bombeiros do Pará (1890-1990)*. In: *Memória e História das bandas e sociedades musicais brasileiras*. Nova Friburgo: Editora, 2015. p. 145.

⁵⁰⁰ DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra, o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. pp. 45-46.

A apresentação desses conjuntos era uma das poucas oportunidades que a população dispunha de ouvir música instrumental de qualquer estilo em diversos lugares do país. Pode-se observar que a prática de se ter um repertório diversificado e sempre renovado não é exclusividade das bandas dos dias atuais, mas é uma prática comum das bandas já nos oitocentos⁵⁰¹.

As bandas da Guarda Nacional também contribuíram para a valorização⁵⁰² da profissão do músico, devido à disputa de prestígio que se estabeleceu desde meados do século XIX com as bandas dos Regimentos de Primeira Linha⁵⁰³. O fato é que, com essa valorização das bandas da Primeira Linha e da Guarda Nacional, centenas de músicos encontraram a oportunidade de tocar profissionalmente, atuando num tipo de formação instrumental muito próximo ao das orquestras.

Em Minas Gerais, são raras as referências a respeito da música (como possível formação de banda) da Guarda Nacional no período compreendido entre a sua criação, em 1831, e a mencionada reforma de 1850. Na maior parte dos documentos encontrados, compreendidos nesse período, pudemos constatar apenas a presença dos Cornetas, a exceção da Guarda Nacional da cidade do Serro, que já possuía uma banda desde 1840⁵⁰⁴. Mas foi exatamente em 1850 que apareceram os primeiros indícios sobre uma possível banda no batalhão da Guarda Nacional de Ouro Preto. O “Mappa da GNOP na Parada do dia 17 de julho de 1850 pela posse do governador da Província”⁵⁰⁵ apontava, pela primeira, vez a presença de 13 muzicos e mais 3 cornetas.

Também, nesse mesmo ano, o Presidente da Província José Ricardo de Sá Rêgo, solicitou ao Tenente Coronel Manoel de Magalhães Gomes, comandante da Legião da Guarda Nacional de Ouro Preto, que a banda de música do seu regimento se apresentasse na “parada de 2 de dezembro”⁵⁰⁶. Contudo, antes de dar retorno ao Presidente da Província, o Sr. Coronel Chefe da Legião das Guardas Nacionais de Ouro Preto dirigiu uma carta ao Coronel da Legião do Corpo Policial da mesma cidade, Francisco de Paula Ferreira da Silva. Nesta carta, o

⁵⁰¹ BENEDITO, Celso José Rodrigues. *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. 187 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2005.

⁵⁰² A formação das bandas militares deve ter esbarrado na dificuldade em incorporar instrumentistas de sopro num tempo em que seriam raros, dificuldade que logo explicaria, aliás, a posição especial que gozariam os músicos fardados quando se iniciou a sua profissionalização. Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que levava a comportarem-se não como militares, mas como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo (TINHORÃO, 1998, p. 178).

⁵⁰³ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 141.

⁵⁰⁴ Jornal *O Universal*. Ed. 147, anno XVI, de 18 de dezembro de 1840. p. 3.

⁵⁰⁵ APM – Fundo PP – 1/16 (Guardas Nacionais) – Cx. 87 – Doc. 29

⁵⁰⁶ APM – Fundo PP – 1/16 (Guardas Nacionais) – Cx. 87 – Doc. 45

comandante da Guarda Nacional da capital de Minas Gerais solicitava o apoio da banda do Corpo Policial, uma vez que a banda de sua Corporação não teria condições de tocar no citado evento, pelo fato de ter perdido alguns músicos e de estar há algum tempo sem ensaios. As informações contidas na carta demonstram, então, que antes da reforma de 1850, a Guarda Nacional de Ouro Preto já possuía uma banda de música:

Estando eu á bastante tempo fora do comando do 1º Batalhão de G. N^{es} deste município, acontese que vim achar aminha banda de Musica destrocada por ter alguns músicos pafsado para o Corpo Policial, não me sendo pofsivel organizala para o dia 2 de dezembro; não só porque efse dia muito breve, como porque tendo eu ainda muito que fazer esta semana relativam^e ameus negocios particulares, tomei o comando com algum sacrificio por asim o haver exigido o Ex^{mo} Sñr Presidente da Provincia; por ifso vou rogar a N. S. a fim de requisitar de S. Ex^{cia} a Musica do Corpo Policial para tocar nefse dia no mencionado Batalhão, visto ser elle o que marcha na frente da Brigada; eu espero sua resposta com ansiedade para meu governo⁵⁰⁷ [...] (OURO PRETO, 1850).

A carta foi escrita poucos meses após a reforma da Guarda Nacional que acontecera em setembro de 1850, e o comandante afirma que, após ter ficado longo tempo afastado do comando da Guarda Nacional da cidade de Ouro Preto, encontrou sua banda “destroçada”. Isso indica que, assim como acontecera com as bandas do exército e também do Corpo Policial, a Capital de Minas Gerais já possuía banda de música antes mesmo de haver uma legislação nacional que determinasse as regras para a formação desses grupos musicais nos batalhões das GNs.

Nos documentos sobre a Guarda Nacional encontrados no Arquivo Público Mineiro⁵⁰⁸ é possível constatar, a partir da década de 1840, nos “Mappas Gerais das Forças Existentes” a presença de músicos, mas sem a menção ou características de que fossem músicos de banda. As listas são confusas e imprecisas nesse sentido; por exemplo, no Mappa de 16/01/1850, os instrumentos estão informados da seguinte forma: Corneta-Mór: 1 no Estado Maior e 1 estada efectiva; Cornetas, Clarins e Tambores: 1 no Esquadrão de Cavalaria, 10 no 1º Batalhão de Infantaria, 3 no 2º Batalhão de Infantaria (estado effectivo); tal instrumentação apresentada

⁵⁰⁷ APM – Fundo PP – 1/16 (Guardas Nacionais) – Cx. 87 – Doc. 45b

⁵⁰⁸ Na série “Presidência da Província”, subsérie de número 16, intitulada Guarda Nacional, há inúmeras caixas com documentos relacionados às Guardas Nacionais de diversas cidades de Minas Gerais, dentre elas a capital Ouro Preto. Sobre a Guarda Nacional da capital mineira no século XIX, são 26 caixas com cerca de 100 documentos cada uma.

nesse mapa coincide, portanto, com a formatação da “música funcional” dos antigos batalhões, muito diferente do formato das bandas de música. Todavia, o “Mappa da Guarda Nacional de Ouro Preto na parada no dia 17/07/1850 (seis meses depois), pela posse do Governador da Província”, apresenta: 13 muzicos, 5 cornetas e 2 clarins. Nesse segundo mapa fica a dúvida; por que separaram os “muzicos” dos demais instrumentistas? Seriam estes, os representantes da banda da Guarda Nacional? Ainda; seriam esses 13 músicos os integrantes da referida banda destruída e desorganizada citada pelo comandante da Guarda em sua carta?

Os documentos sobre as Guardas Nacionais da Província de Minas Gerais, pertencentes ao APM, correspondem ao período que vai desde o seu ano de criação, 1831, até o ano de sua extinção, 1889. Mas não foi possível definir, com precisão, por essas fontes, a data de fundação da primeira banda da Instituição e, tampouco, quantas elas eram em toda a Província; também, não continham mais nenhuma informação sobre a banda da GN de Ouro Preto. Os jornais foram as principais fontes informativas sobre tais bandas; em diversas cidades de Minas, inúmeras bandas surgiram, principalmente, a partir da lei que regulamentava a criação de bandas na Guarda Nacional, ou seja, na segunda metade do século XIX.

Em duas notícias sobre a Guarda Nacional de Sabará/MG, publicadas pelo jornal Correio Oficial de Minas, o termo “Banda de Música” foi mencionado. As matérias coincidem com o período posterior à reforma da Guarda Nacional de 1850: “(...) tocou a banda de musica da Guarda Nacional, e foi postada uma guarda junto a mesma bandeira” (CORREIO OFFICIAL DE MINAS, 1858, ed. 183, p.4) “(...) a banda de musica que serve a Guarda Nacional executou escolhidas e brilhantes peças” (CORREIO OFFICIAL DE MINAS, 1859, ed. 307, p.1).

Os jornais também apontavam a presença de bandas de música nas GNs nas cidades de Itabira (1863); Pomba (1866), Passos (1867), Uberaba (1867), Mariana (1868), Ponte Nova (1869), entre outras.

Na capital da Província de Minas Gerais, Ouro Preto, foi possível constatar que, pelo menos desde o ano de 1850, já existiam, concomitantemente, bandas de música tanto na Guarda Nacional como no Corpo Policial. Embora ambas tocassem nos mais diversos eventos sociais da cidade, ficou evidente, ao analisarmos o conjunto de informações e notícias a respeito das mesmas, que apenas a banda do Corpo Policial “vingou” no período posterior às bandas do exército.

Na década de 60 do século XIX, mais especificamente em 1866, o comandante da GNOP solicitou, novamente, via o Presidente da Província, apoio do Corpo Policial para reforçar a sua banda. O Presidente da Província assim ordenou ao comandante do CPOP:

[...] mande Vmc. pelas 8 horas da manhã do dia 31 do corrente pôr a disposição do Major das Guardas Nacionaes d'este município, Honorio Augusto Dias de Magalhães, os cornetas, inclusive o mór, e dous músicos, que toquem, um ophicleid, e outro pistom, afim de reforçar a banda de musica do mesmo batalhão que tem de fazer parte da parada d'aquelle dia, prevenindo-o que tanto os músicos como os cornetas deverão levar seos respectivos instrumentos (DIÁRIO DE MINAS, 1866, Ed. 12, p. 3).

A última notícia localizada a respeito da banda da Guarda Nacional de Ouro Preto, data de 1867. Em um evento realizado na capital, naquele ano, “tocou constantemente a banda da Guarda Nacional⁵⁰⁹”. Após este período, nada mais foi encontrado relacionado a essa Corporação.

Constata-se, portanto, que, embora muitas bandas tenham surgido e prosperado nas Guardas Nacionais, por diversas cidades da Província de Minas Gerais, na capital, o seu conjunto musical não obteve o mesmo êxito. No caso específico de Ouro Preto, é preciso relativizar o fato da banda da GN ter sido “ofuscada” pela banda do CP, já que a Guarda Nacional era uma força paramilitar e voluntária, sem nenhum tipo de remuneração e a do Corpo Policial era a força oficial da Província e recebia investimentos, inclusive, para a música, fato que trazia para si os melhores músicos da cidade.

⁵⁰⁹ *Jornal Diário de Minas. Ed. 217, de 23 de abril de 1867. p. 1.*

CAPÍTULO 4 – A constituição das bandas de música paisanas no século XIX

4.1 A literatura sobre as bandas paisanas

Pela agremiação de algumas famílias n'um ponto afastado forma-se o povoado – arraial. Pouco tempo depois edifica-se a capella para o culto religioso e chega o padre. Construída esta, tendo o padre ou não, o núcleo sente a necessidade da musica por duplo fim – religioso e profano. Na maioria dos casos, é esta a primeira corporação que se fórma em o novo povoado, sendo o seu director o Mestre-Escola dos meninos da nova aldêa⁵¹⁰

As bandas de música paisanas surgiram no Brasil no princípio do século XIX, paralelamente às bandas militares, e “se tornaram uma das instituições musicais mais presentes e populares do país contribuindo, desde então, para a formação de músicos que alimentavam as grandes orquestras” (SALLES, 1985, p. 11)⁵¹¹ e para o desenvolvimento e divulgação de gêneros musicais em voga naquele período (DUPRAT, 2008, p. 36)⁵¹². As bandas faziam o papel de escolas de música em muitas cidades; não raramente, configuravam-se como a única opção para se aprender um instrumento musical na maior parte das localidades, principalmente aquelas de menor porte e distante dos grandes centros urbanos.

As discussões a respeito do trabalho desenvolvido nas/pelas bandas de música civis, foram intensificadas nas pesquisas realizadas nos campos da Música, Musicologia e da História da Música. Na literatura dessas áreas, nas últimas décadas, diversos autores investigaram e realizaram discussões a respeito dessas bandas; trabalhos como: *A banda: Som e Magia*⁵¹³ de Maria de Fátima Granja (1984); *A banda marcial como núcleo de formação musical*⁵¹⁴ de Neide Brandani (1985); *Ensaio de banda: Um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*⁵¹⁵ de Luiz Fernando Navarro Costa (1997); *A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros*⁵¹⁶ de

⁵¹⁰ SAMPAIO, Antônio Borges. Trecho do texto *A Música em Uberaba*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano VII, fascículos III e IV, jul./dez. 1902. pp. 691-699.

⁵¹¹ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: V. Salles, 1985.

⁵¹² DUPRAT, Régis. *Uma pesquisa sobre a Música Popular Brasileira do século XIX*. In: Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência. Bandas de música no Brasil. Ouro Preto, MG. p. 33-40 (Org.) Mary Ângela BIASON, 2008.

⁵¹³ GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A banda: Som e Magia*. 1984. 163 f. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) - Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1984.

⁵¹⁴ TIISEL, Neide Brandani. *A banda marcial como núcleo de formação musical*. 1985. 182 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1985.

⁵¹⁵ COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de banda: Um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*. 1997. 42 f. Monografia (Especialização em Artes) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

⁵¹⁶ PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros*. 1999. 245 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 1999.

José Antônio Pereira (1999); *A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*⁵¹⁷ de Marcos Aurélio de Lima (2000); *Educação continuada à distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e Curso Batuta*⁵¹⁸ de Regina Célia de Souza Cajazeira (2004); *A influência das bandas na formação musical*⁵¹⁹ de Carina da Silva Bertunes e Eliane Leão Figueiredo (2004); *O método de ensino coletivo de instrumentos musicais para Banda de Música “Da Capo”*⁵²⁰ de Marco Antônio Toledo Nascimento (2007); *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método “Da Capo”*⁵²¹ de Fabrício Dalla Vecchia (2008); *Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José-SC: três estudos de caso*⁵²² de Mauro César Cislighi (2009); além de alguns livros como *Sociedades de Euterpe*⁵²³ de Vicente Salles; *Memória e História das bandas e sociedades musicais brasileiras* (compilação de artigos de vários pesquisadores sobre bandas civis e militares do país); *Marchinhas e Retretas*⁵²⁴ de Clotilde Avellar Teixeira, sobre a história das bandas de Belo Horizonte; *Banda de Música: a alma da comunidade*⁵²⁵ de Nylton Batista, que retrata seus 65 anos de experiência como músico e presidente de banda, são apenas alguns exemplos.

Esse conjunto de trabalhos possui, como foco, quase que exclusivamente, estudos de caso de um grupo específico, a prática de alguns instrumentos, a didática musical ou mesmo a *performance*⁵²⁶ musical e, praticamente todas as pesquisas foram focadas nos séculos XX e XXI. Apenas dois estudos abordaram tais instâncias no século XIX, que são: *Um século de*

⁵¹⁷ LIMA, Marcos Aurélio. *A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. 2000. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

⁵¹⁸ CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Educação continuada à distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e Curso Batuta*. 2004. 258 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

⁵¹⁹ BERTUNES, Carina da Silva & FIGUEIREDO, Eliane Leão. *A influência das bandas na formação musical*. In: Anais do XIII Encontro Anual da ABEM. Rio de Janeiro, 2004.

⁵²⁰ NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. *O método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de Banda de Música*. 2007. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2007.

⁵²¹ VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método “Da Capo”*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

⁵²² CISLAGHI, Mauro César. *Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José-SC: três estudos de caso*. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

⁵²³ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: V. Salles, 1985.

⁵²⁴ TEIXEIRA, Clotilde Madalena de Avellar. *Marchinhas e Retretas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

⁵²⁵ BATISTA, Nylton. *Banda de Música: a alma da comunidade*. São Paulo: Scortecci, 2010.

⁵²⁶ Estudos voltados para a qualidade da execução musical individual ou de determinados grupos.

*tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*⁵²⁷, dissertação de Elizete Higino (2006) sobre as aulas de música e a prática de banda utilizada no Colégio Dom Bosco de Niterói/RJ, e a tese de Edésio de Lara Melo (2014) intitulada *Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João Del-Rei/MG*⁵²⁸ em que aborda a consolidação desse subgênero da marcha, tipo de composição típica de bandas de música, muito utilizada nos oitocentos.

Cabe destacar que a maior parte dos trabalhos citados anteriormente são de estudos desenvolvidos em Programas de Pós-graduação em Música e que, em sua maioria, as análises sugerem a importância do papel educativo e social das bandas de música, embora o foco dos estudos não seja este. Faltam, no entanto, pesquisas que abordem a “banda”, especificamente, como instância educativa, no período em que elas começaram a ser constituídas no Brasil. É preciso lembrar que naquela época não existiam, ainda, conservatórios nem mesmo escolas especializadas no ensino de instrumentos musicais em quase nenhuma localidade do país e era no interior das bandas, ou em aulas particulares ofertadas por professores de música em suas casas, que se podia aprender a tocar um instrumento musical. Também, eram as bandas as responsáveis pela divulgação – entre as diversas classes sociais – do repertório tocado no período; conforme visto nos capítulos anteriores, como o principal palco dessas corporações era as ruas, tornou-se o meio mais democrático de se levar a música à população.

4.2 O advento e a pujança das bandas paisanas

4.2.1 Breve Histórico das bandas paisanas no Brasil

Há uma série de trabalhos que vinculam o surgimento das bandas paisanas à formação das bandas militares, ou seja, relatam que as bandas civis só teriam surgido no Brasil após a chegada da família real em 1808; entre eles, destaco as pesquisas do musicólogo Vicente Salles (1985)⁵²⁹, de Bruno Kiefer (1997)⁵³⁰ e Fernando Binder (2006)⁵³¹. Tal afirmativa está ligada ao

⁵²⁷ HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

⁵²⁸ MELO, Edésio de Lara. *Marchas fúnebres: tradição musical na microrregião de São João Del-Rei/MG*. 2013. 287 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

⁵²⁹ SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

⁵³⁰ KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.

⁵³¹ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006.

fato de estes pesquisadores considerarem como bandas apenas os conjuntos musicais formados por instrumentos de sopro e percussão, tais como as bandas militares que se instalaram no país no período imperial. No entanto, há outra linha de pesquisadores que apontam que as bandas de música formadas por membros comuns da sociedade, já existiam muito antes desse período⁵³². O musicólogo Francisco Curte Lange afirma que essa tradição provém das irmandades e confrarias que proliferaram em todo o Brasil e, em grande parte de Minas Gerais no século XVIII, onde evoluiu, segundo suas pesquisas, numa fabulosa atividade musical, encabeçada por compositores “geniais” (LANGE, 1966, p. 2)⁵³³. Para José Ramos Tinhorão, o campo da produção de música instrumental no Brasil foi iniciado, ao gosto de uma camada maior de expectadores (sic), mais efetivamente em meados dos Setecentos com “as bandas de música das fazendas⁵³⁴” e com a música dos barbeiros⁵³⁵, chamada “música de porta de igreja” (TINHORÃO, 1972, p. 71)⁵³⁶. Ainda, na mesma linha, para o musicólogo Paulo Castagna⁵³⁷, “a banda é o último sistema de educação musical ainda remanescente do século XVIII, onde o mestre ensina ao aprendiz que, conseqüentemente, continua a nutrir a própria banda”. Segundo este autor, há um movimento cíclico de ensino-aprendizagem e a banda se retroalimenta. Vale lembrar que, tanto as corporações musicais que serviam às igrejas, quanto as bandas das fazendas ou dos barbeiros do século XVIII, tinham formações instrumentais diferenciadas das bandas de música vindas com a Coroa portuguesa e que estão em voga até os dias atuais. Os grupos setecentistas possuíam instrumentos de cordas e, não raramente, também eram acompanhados de um coro de vozes. No entanto, já eram grupos conhecidos como bandas por aqui e, possivelmente, evoluíram para a formação atual (instrumentos de sopro e percussão).

⁵³² Existem duas matrizes diferentes em relação ao surgimento das bandas de música no Brasil. A primeira, relacionada à quantidade de componentes e à instrumentação utilizada (exclusivamente sopros e percussão) e que teriam se estabelecido nas corporações militares e, posteriormente seu modelo teria sido replicado pelas bandas civis. O segundo, parte do princípio, de que as bandas já existiam antes desse período, no entanto, não possuíam uma instrumentação fixa (muitas vezes acompanhadas de vozes e instrumentos de cordas); esse grupo de pesquisadores denominam “bandas civis” qualquer grupo musical formado por cidadãos civis.

⁵³³ CURT LANGE, Francisco. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 1, 1966, p. 42.

⁵³⁴ Muitas foram as manifestações musicais no período colonial, principalmente as atividades musicais realizadas pelos escravos nas fazendas no interior do Brasil. Nesta época, a formação de grupos musicais não seguia uma estrutura pré-estabelecida e variava de acordo com os instrumentos disponíveis na localidade, em sua totalidade importados por padres e pela igreja ou pessoas ricas, geralmente fazendeiros. Estes músicos das bandas das fazendas tinham por finalidade atender aos anseios culturais e deleite pessoal de seus proprietários. Eram preparados por um professor, quase sempre europeu, e já apresentavam organização (www.funarte.gov.br/projetobandas)

⁵³⁵ Nos centros urbanos, os grupos de instrumentistas negros eram praticamente os únicos fornecedores de um novo tipo de serviço, o da música destinada ao entretenimento público. Eram conhecidos pelo termo “barbeiros”; se agrupavam de forma mais livre e produziam uma música de caráter mais espontâneo e popular. (www.funarte.gov.br/projetobandas).

⁵³⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. Belo Horizonte: Editora Vozes, 1972.

⁵³⁷ CASTAGNA, Paulo. Seminário realizado no Museu da Música de Mariana em 21/11/2014 sobre a pesquisa em Música e Educação.

Objetivando esclarecer ao leitor sobre o motivo desses diferentes pontos de vista a respeito da origem das bandas de música civis, conceituar o termo “banda de música” torna-se, então, fundamental, já que diversos grupos musicais são indiscriminadamente assim denominados. A confusão é grande quando tratamos especificadamente do termo banda; o dicionário Grove da Música⁵³⁸ (1994) traz duas definições para o termo:

- 1) Conjunto instrumental. Em sua forma mais livre, o termo banda é utilizado para denominar qualquer conjunto maior do que um grupo de câmara. A palavra pode ter origem no latim medieval *bandum* (“estandarte”), a bandeira sob a qual marchavam os soldados. Essa origem parece se refletir em seu uso para um grupo de músicos militares tocando metais, madeira e percussão, que vão de alguns pífaros e tambores até uma banda militar de grande escala. Na Inglaterra do séc. XVIII, a palavra era usada coloquialmente para designar uma orquestra. Hoje em dia costuma ser usada com referência a grupos de instrumentos relacionados, como “banda de metais”, “banda de sopros”, “banda de trompas”. Vários tipos recebiam seus nomes mais pela função do que pela constituição (banda de dança, banda de jazz, banda de ensaio, banda de palco). A banda destinada para desfile (*marching band*), que se originou nos EUA, consiste de instrumentos de sopro de madeira e metais, uma grande seção de percussão, balizas, porta-bandeiras, etc.
- 2) Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos “altos” ou “fortes” do período medieval e dos civic waiters ou Stadtpfeifer, que geralmente se apresentavam ao ar livre e, por isso, usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. Bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo vernacular (executam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga, e eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares e por isso eram uniformizadas [...] a orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos mais “baixos” ou “suaves” (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja e/ou a nobreza e, posteriormente, com concertos formais de música mais ‘séria’ ou sofisticada pelas quais as audiências pagavam.

O modelo de bandas que predominou em todo o Brasil, e que enfocamos neste estudo tem características muito singulares e próximas de ambas definições do dicionário Grove da Música. Trata-se de grupos instrumentais formados por sopros e percussão, que foram instituídos no Brasil, por meio do exército, e acabaram se tornando, simultaneamente, num fenômeno musical e em instâncias educativas por excelência. O pesquisador Fernando Binder (2004), em seu trabalho intitulado *Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações*

⁵³⁸ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.74.

instrumentais entre 1793-1826, fez um panorama histórico desse tipo de conjunto que nasceu na Europa e chegou ao Brasil no século XIX. Conforme o autor, foi no reinado de Luís XIV (1638-1715) que surgiu o modelo de banda do qual se derivam os modelos posteriores usados em toda a Europa. Naquele período, alguns instrumentos de percussão foram agregados ao núcleo da banda de harmonia (tradicional até então e composta apenas por instrumentos de sopro) provocando uma transformação no instrumental. Para equilibrar a sonoridade do conjunto, afetada pela introdução da percussão, o número de clarinetes foi aumentado, e flautins, requintas e trombones foram adicionados⁵³⁹. Esse padrão e suas variações foram adotados em vários lugares do mundo até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos com válvulas e pistões⁵⁴⁰.

A propagação desse modelo em Portugal e a expansão de seu império no processo de colonização do Brasil ocorreu em meio a esse contexto, e as tradições musicais europeias influenciaram, também, a música da nova colônia. Mais tarde, com a vinda da família real e o estabelecimento de um exército nacional, as bandas militares se consolidaram e contribuíram diretamente para o surgimento das bandas paisanas no Brasil.

Estas se espalharam ao longo do século XIX por todo o país, ostentando nomes iniciados em geral por Lira, Filarmônica, Associação, Corporação, Companhia; “também eram nomeadas de Sociedade Musical, Clube Recreativo, Grêmio, Clube Musical, Euterpe, Operária ou Conspiradora. Com o fim das Companhias de Músicos⁵⁴¹, os integrantes foram sendo incorporados pelas bandas militares ou por outros tipos de conjuntos que ainda prestavam serviços à igreja. Para exercer a grande demanda pelas atividades religiosas e cívicas das cidades, num período sem tantos recursos, a banda paisana passa a ganhar destaque.

Graças à escassez financeira, o investimento Banda, com uniformes que remetiam aos uniformes militares e com os tradicionais quepes.

Certo é que, independentemente e em paralelo às bandas que oficialmente foram instaladas após a vinda da família real em 1808, outras práticas coletivas já se desenvolviam e constituíam o

⁵³⁹ BINDER, Fernando. *Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826*. Juiz de Fora: Pró-Música, 2004, p. 279.

⁵⁴⁰ O sistema de válvulas (ou pistões) foi idealizado pelo alemão Heinrich Stölzel, em 1815, para instrumentos musicais de sopro/metal. Os pistões permitem ao instrumento produzir cromaticamente todos os sons dentro da sua extensão.

⁵⁴¹ As companhias de músicos do período colonial eram “instituições” às quais os músicos se associavam livremente. Possuíam estatutos próprios e, em alguns casos, eram rivais entre si. Essas companhias disputavam as arrematações públicas dos serviços com Senado da Câmara, além de serviços religiosos com as mesas das Irmandades, ou ainda saraus, “festas de casa”, folias, cantatas, ladainhas, funerais.

cenário musical/paisagem musical brasileira, e essas práticas contribuíram para o desenvolvimento do que veio a se tornar as bandas paisanas. Além disso, muitos músicos integrantes e formados pelas bandas no período eram, também, os músicos que participavam de várias outras corporações musicais como orquestras, grupos menores como trios e quartetos, e também na educação musical e formação de outros músicos nas cidades, com aulas de instrumento ou canto em outros espaços como, por exemplo, em aulas particulares e/ou até mesmo nas escolas formais.

A partir da segunda metade do século XIX, houve um grande salto em relação ao número de corporações musicais civis, desse formato, na Província de Minas Gerais. A explicação para tal crescimento no número de bandas paisanas não está tão-somente ligada ao êxito alcançado pelas bandas militares. Deve-se, também, à contínua demanda pela música nas festividades religiosas que, embora não tivessem mais o financiamento da Província e esbarrassem na falta de recursos das irmandades religiosas, nunca deixaram de existir. Além disso, havia uma crescente demanda pela música de entretenimento, já que as novidades musicais que chegavam à Corte vindas da Europa, rapidamente chegavam, também, a Minas Gerais. O advento de novas óperas, das danças de salão e de diversos outros gêneros musicais que faziam sucesso no velho mundo, encontravam por aqui, nas bandas de música, a maneira mais prática e rápida de atingir um maior número de ouvintes.

Assim, como forma de atender a tão distintas demandas, muitas dessas “sociedades musicais” abrigavam, para além da banda de sopros e percussão, também, grupos corais e pequenas orquestras, o que trataremos detalhadamente mais adiante neste capítulo.

4.2.2 Consolidação das bandas paisanas em Minas Gerais

A decadência do ciclo do ouro, no fim do século XVIII e princípio do século XIX, trouxe inúmeras consequências para a sociedade mineira desse período. Diminuiu-se a pompa dos cerimoniais religiosos e os recursos ficaram escassos para os pagamentos dos serviços musicais, o que favoreceu à diminuição do número de instrumentistas e provocou grandes dificuldades na formação de orquestras para as atividades cívicas e religiosas; muitos músicos migraram para outros lugares, provocando, conseqüentemente, a redução no número de instrumentistas nos grupos de apresentação. Pelo fato de as companhias musicais serem grupos muito grandes e, conseqüentemente, bastante onerosos, estas passaram a existir em número bastante reduzido,

o que contribuiu para que as bandas paisanas começassem a tomar o lugar de tais orquestras, principalmente nas igrejas, assumindo a música das cerimônias religiosas.

Os músicos remanescentes (das companhias de músicos) e a recente criação das bandas militares, no início do século XIX, acabaram por promover o surgimento das bandas paisanas no cenário musical de Minas Gerais. A elite dominante e detentora dos recursos, que se mudou, deixou para trás toda uma tradição artístico-cultural que precisava ser continuada, pois as atividades cívicas e religiosas já faziam parte do cotidiano dessas comunidades. As bandas militares – que, naquele período, foram criadas para atender às atividades vinculadas ao exército – começaram a assumir, também, as atividades cívicas e eclesiásticas das cidades⁵⁴². Os remanescentes das corporações musicais, juntamente com alguns músicos das bandas militares, começaram a atender às atividades artísticas, formando uma nova organização social com a criação das bandas civis; as primeiras bandas paisanas foram constituídas por músicos militares que atuavam nos momentos de folga em atividades musicais da cidade, juntamente com os “músicos paisanas”⁵⁴³. Estas novas organizações musicais civis assumiram como herança todo o serviço eclesiástico deixado pelas agremiações de músicos.

Daí em diante as bandas paisanas começaram a proliferar-se. Em quase todas as cidades de Minas Gerais formaram-se até mais de duas agremiações, gerando uma infinidade de denominações com uniformes parecidos com os dos militares, marchando pelas ruas convidando as pessoas a segui-las, tocando em procissões, funerais, festas de padroeiros, na Semana Santa e em outras festas religiosas, bem como nas comemorações cívicas, eventos políticos, inaugurações, enfim, suas atividades ocupam todos os espaços nas sociedades.

Tais agremiações desempenhavam um papel importante na vida social e cultural dessas cidades. Um desses papéis é a formação de músicos, e tal trabalho ocorre desde que surgiram as primeiras corporações musicais. A prática do ensino de música nessas instituições tornou-se necessária, pois era a forma de continuidade das bandas; estas escolas livres de música

⁵⁴² No caso específico de Ouro Preto encontrei, no Arquivo Público Mineiro – Fundo PP 1/15, inúmeros documentos oficiais, em que os militares músicos solicitavam licença da corporação para tocar em festividades da igreja (festas de santos, *Corpus Christi*, Semana Santa, etc.) na própria capital ou em localidades vizinhas.

⁵⁴³ A documentação sobre as primeiras bandas paisanas de Ouro Preto atesta a participação de inúmeros músicos militares entre os seus integrantes.

funcionavam, normalmente, na casa do mestre da corporação musical⁵⁴⁴, suprimindo a necessidade de ter novos músicos na banda.

Assim, a formação dos novos integrantes era feita na/pela própria Corporação; muitos entravam na banda ainda jovens, e lá aprendiam teoria musical⁵⁴⁵ e a tocar até mais de um instrumento. As bandas passaram a criar rivalidades e a disputarem espaços na sociedade. Isso foi de grande valia, pois essas disputas fizeram com que cada uma delas desenvolvessem um repertório próprio e diversificado, encontrado em cada agremiação. Cada banda possuía o seu repertório que, ao longo dos anos, foi-se produzindo por meio de arranjos de músicas em voga na época, transcrições e composições, que passaram a ser criadas pelos próprios músicos e mestres das bandas. Esse fato levou a uma significativa diversidade de peças que, hoje, podem ser encontradas nos arquivos das sociedades musicais ainda remanescentes.

As Corporações musicais estavam presentes nas marchas militares, nas procissões e festas da igreja, nos desfiles e bailes carnavalescos, nos jantares promovidos por políticos ou pessoas da elite local, no circo, no teatro, na chegada de visitas ilustres, inaugurações, desfiles cívicos, festas folclóricas, posse de políticos, vigários, juízes, bispos e, até mesmo nos enterros.

As apresentações funcionavam, ainda, como centro de notícias e divulgações dos fatos nas cidades e da região, não só em termos musicais, mas no âmbito de todos os acontecimentos, numa época em que a comunicação social era feita por meio de jornais, imprensa escrita, ou então, comentada oralmente de boca em boca em reuniões, no lar, no trabalho, na igreja e na rua. Cabe lembrar que o rádio só chegou ao Brasil em 1923, muitos anos mais tarde.

Nas cidades, com pouca ou nenhuma opção de divertimento, a banda era uma opção de atividade extratrabalho ou extraescolar. Tocar nela ou assistir aos seus ensaios, apresentações nas cidades e fora delas, era um programa interessante para muita gente. “Acompanhar a banda era divertimento e motivo de conversas, comentários sobre as apresentações, comportamento dos músicos, do povo⁵⁴⁶” (CISLAGUI, 2009, p. 27).

⁵⁴⁴ Nos estatutos e atas das corporações musicais a que tive acesso, foi possível constatar que elas não possuíam sede própria no século XIX; assim, todos os ensaios e aulas de música aconteciam na residência do mestre (regente) da banda.

⁵⁴⁵ Nesta pesquisa encontrei dois “métodos” teóricos amplamente utilizados nas bandas de música para o ensino dos aprendizes: o A.B.C Muzical (1845) do português Rafael Coelho Machado, e a “Artinha”, que se resumia em um manuscrito, em apenas uma página, com conceitos teóricos, bastante resumidos, de assuntos como: nome das notas, intervalos, ritmo, escalas, etc.

⁵⁴⁶ CISLAGHI, Mauro César. *Concepções e ações de educação musical no Projeto De Bandas e Fanfarras de São José – SC: Três Estudos de Caso*. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

As corporações musicais civis – bandas paisanas – transformaram-se, já no século XIX, em uma das mais populares manifestações da cultura popular nacional. “Onde houvesse um coreto, lá estava a banda, pronta para se apresentar nas ocasiões festivas, para orgulho da comunidade⁵⁴⁷” (TEIXEIRA, 2007, p.24).

Durante esta pesquisa, quando minha atenção estava voltada particularmente para as bandas de música da cidade de Ouro Preto, deparei-me com uma série de documentos que demonstram a popularização desse tipo de formação instrumental em Minas Gerais. Encontrei, por exemplo, a banda de música “dos Bernardes” de Uberaba que, em 1815, reuniu pessoas de uma mesma família (por isso o nome da banda) e já trazia formação instrumental similar às bandas militares do período; mais tarde, em 1852, passou a chamar-se União Uberabense. A cidade de Campo Belo, em 1838, fundou a “Sociedade Muzical Philantropica”, que também era uma banda paisana e possuía em seu estatuto de fundação o seu princípio maior: “aplicar os mais afsiduos disvellos afim de que floreça e se aperfeiçoe no País a Arte da Muzica” (Estatuto da Sociedade Muzical Philantropica, 1838, p. 4). Na cidade de Itabira, no início da década de 1850, existiu a banda de “Henrique Dias” (corporação que recebeu esse nome em homenagem ao seu diretor/regente); transformou-se alguns anos mais tarde, em 1863, na Banda Euterpe Itabirana (instituição existente até os dias atuais). A cidade de Sabará viu criar, em 1858, a Banda Santa Cecília (também em atuação até os dias atuais) e, em 1867, a Sociedade União Sabarense. A exemplo do que ocorrera em Uberaba, outro grupo também formado por membros de uma mesma família, a orquestra e banda “dos Ramalho” foi criada em Tiradentes e, até hoje, é regida por membros da mesma família; igualmente, a “banda dos Pinto” de Uberlândia surgiu em 1860, se transformando em 1887 na banda Sinfônica de Uberlândia. Também nas últimas décadas do século XIX, as Orquestras Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense, ambas da cidade de São João Del Rei, criaram suas bandas para poderem participar das procissões e festas profanas. A banda da cidade de Jaboticatubas, de 1893; a Sociedade Phoenix Palmense da cidade de Palma, de 1894; e a Sociedade Musical Santa Cecília (homônima à da cidade de Sabará), porém da cidade de Itabirito, de 1896, são outros exemplos. Tais exemplos indicam que, após a segunda metade do século XIX, influenciadas principalmente pela grande receptividade das

⁵⁴⁷ TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007. 156p.

bandas militares e pela grande demanda por música religiosa e laica, inúmeras bandas civis surgiram no contexto musical mineiro, o que não foi diferente na capital da província.

4.2.3 As bandas paisanas em Ouro Preto

Os primeiros jornais ouro-pretanos, datados da década de 1820, já traziam notícias sobre as festividades (civis, políticas e religiosas) nas quais a música era executada pelas bandas paisanas. Isso demonstra que bandas de música, integradas por pessoas comuns da sociedade civil, já existiam simultaneamente às primeiras bandas militares na capital mineira.

Entretanto, pelas notícias do princípio do século XIX, não foi possível identificar que bandas eram essas; quem eram seus músicos; quais e quantos instrumentos possuíam; e, raramente, mencionavam sobre quais os tipos de repertórios tocavam. As informações eram muito genéricas, do tipo: “saíram às ruas a banda militar do 1º Batalhão e uma banda paisana [...]”. Outro exemplo está no jornal *O Universal* de 25/08/1840 sobre uma festividade acontecida em Itabira do Campo (atual cidade de Itabirito e que, naquele tempo, era um arraial pertencente a Ouro Preto):

No dia 16 logo que anoiteceo todo o arraial se alluminou, e achando-se presente o juiz de paz e mais cidadãos em numero muito avultado, uma banda de musica composta de professores do Ouro Preto, e de alguns do lugar rompeo o Hymno – Deos Salve a Pedro – que foi belamente entoado por uma senhora e correspondido com geraes applausos. A musica com os demais cidadãos percorrerão as ruas do arraial e forão depois servir-se de um refresco que lhes offereceo o Sr. Capitão Nicotáo Pereira Lima, e em casa desse cidadão tocou-se e cantou-se até alta noite (*O UNIVERSAL*, n. 97, 1840, p. 2)⁵⁴⁸.

Possivelmente, o leitor da época saberia de qual/quais banda(s) se tratava(m) e, talvez, por isso, tais informações eram negligenciadas. No entanto, ao lermos os jornais nos dias de hoje, o que fica é a certeza de que existia um grupo ou até mesmo vários grupos, também denominado(s) banda(s) de música, formado(s) por cidadãos da sociedade civil e que, ao lado das bandas das corporações militares, também era(m) responsável(eis) pela música nas festividades e cerimônias da cidade.

Poucas foram as fontes que me permitiram perceber a nomenclatura, ou seja, o nome de batismo dos grupos musicais com formações análogas às bandas de música na primeira metade do

⁵⁴⁸ *Jornal O Universal*. Edição 97, anno XVI, de 25 de agosto de 1840. p. 4.

século; uma única exceção está na “Sociedade Muzical Harmonia” (1838). Um primeiro contato com a notícia sobre esta organização gerou, inclusive, dúvidas sobre se se tratava ou não de uma banda, ou se seria uma escola de música, uma vez que somente por sua alcunha não foi possível distingui-la:

Em cumprimento dos estatutos da Sociedade Harmonia instalar se-ha no dia 23 do corrente uma Aula de Musica nas Casas das Sessões da mesma sociedade Rua Direita n. 5. As pessoas que se quiserem matricular nesta Aula podem-se dirigir ao Professor da mesma Modesto Antonio de Santa Roza (O UNIVERSAL, Ed. 64, 1838, p. 3)⁵⁴⁹.

No entanto, posteriormente, encontrei os estatutos da Sociedade Harmonia⁵⁵⁰, que já nos primeiros parágrafos deixa claro os objetivos da mesma:

Esta sociedade tem por fim: 1) promover a prosperidade da família ouro-pretana, aplicando com disvello e perfeicção a Arte da Musica; 2) crear uma banda e uma orquestra; 3) comprar instrumentos para os muzicos que forem mais necefsarios; 3) comprar alguns papeis de muzica do melhor gosto da Corte; 4) mandar-se-há desde já a custa da Sociedade ensinar dous meninos pobres que serão da escolha da Sociedade em sefsão (ESH, 1838, p. 1).

É preciso ressaltar que a criação da Sociedade Harmonia ocorreu exatamente no ano em que se encerraram as atividades da Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música; talvez por este motivo, a nova organização que se formou tivesse tantas frentes de trabalho: banda, orquestra e, ainda, escola de música. Possivelmente, a orquestra continuaria a atender às demandas da música sacra para as atividades religiosas “de dentro da igreja”, também do teatro e dos bailes particulares, enquanto a banda atenderia às atividades “de fora da igreja” nas procissões e em outras tantas festividades profanas da cidade, com o melhor repertório “ao gosto da Corte”; as aulas de música, naquele espaço, representavam outra possibilidade de trabalho aos associados.

Em todos os demais documentos a que tive acesso sobre as bandas paisanas ouro-pretanas, aqueles que me permitiram uma melhor identificação e um maior detalhamento sobre essas instituições datavam da segunda metade do século XIX. Esse período coincide com a data de fundação da maior parte das bandas das demais cidades mineiras anteriormente citadas. Justifica, portanto, esclarecer que, embora haja indícios de que algumas bandas civis já tocavam em Vila Rica/Ouro Preto desde o início dos Oitocentos (fato evidenciado pelas notícias dos jornais, pelo estatuto da Sociedade Harmonia e, também, pelas partituras encontradas na

⁵⁴⁹ Jornal *O Universal*. Edição 64, anno XIV, de 19 de abril de 1838. p. 3.

⁵⁵⁰ APM - PP 1/7 – Cx. 2, Doc. 26A. *Ata de Creação e Estatuto da Sociedade Muzical Harmonia*.

Coleção Francisco Curt Lange e no Museu da Música de Mariana), o maior montante de fontes encontradas está relacionado aos grupos formados um pouco mais tarde, ou seja, na segunda metade do século.

Na literatura sobre Ouro Preto, há relatos de que a partir da década de 1860 surgiram na cidade diversas sociedades musicais sobre as quais se tem a referência de orquestras e/ou bandas. Teriam sido bandas de música paisanas: o Clube Musical João da Mata, de que faziam parte os exímios clarinetistas Francisco Moreira e Fernando Moreira; a Sociedade Musical União e Fraternidade (1872), fundada por José Egídio Costa; a Sociedade Musical União e Confraternidade (1872), que tinha como secretário Francisco Roberto Veloso; a Euterpe Ouro-Preтана (1878); a Sociedade Musical Henrique de Mesquita (1884), que funcionava no Antônio Dias; a Sociedade Musical Senhor de Matosinhos e a Banda Santa Efigênia (ambas da década de 1890), além da Filarmônica Ouro-Preтана. O Clube dos Lacaios, fundado em 1864 em resposta a outro clube carnavalesco dos funcionários do Palácio, cujo Zé Pereira saía às ruas tocando zabumba, clarins e pratos, compunha-se, também, de músicos de banda. Teria havido, ainda, os Girondinos e o Treze de Maio⁵⁵¹.

De posse das informações sobre a existência destas tantas bandas paisanas ora citadas, que teriam atuado na cidade de Ouro Preto na segunda metade do século XIX, busquei, em diversos arquivos, as fontes que pudessem me trazer mais informações sobre elas. No entanto, não encontrei nenhum documento que me fornecesse alguma informação a respeito de tais grupos, com uma única exceção da Banda Euterpe Ouro-Preтана, que estampou diversas notícias de jornais do período.

Encontrei, todavia, fontes a respeito de outras bandas do mesmo período e, também da cidade de Ouro Preto, sobre as quais utilizarei como amostragem neste trabalho; são elas: a Companhia Muzical Euterpe Cachoeirense (1856), que em 1890 passou a ser denominada Banda Euterpe Cachoeirense; a Banda União Social (1870); a Banda Euterpe Ouro-Preтана (1878); a Sociedade Muzical Jardim da Mocidade (1882-1892) e a banda Recreio Musical Ouopretano (sic.) (1898). As duas primeiras pertenciam à freguesia/distrito de Cachoeira do Campo⁵⁵² e estão em

⁵⁵¹ Tais corporações foram citadas em: PROGRAMA DOS FESTEJOS (pela visita de Campos Sales a Ouro Preto). Ouro Preto: Typographia Beltrão & C., 1899; SANTOS, Carlos José dos. *Ouro Preto*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1929. p. 319-327; CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. *Ouro Preto*. Belo Horizonte: Ed. Própria, 1969, 312p; ROCHA, Gentil. *A Banda do Rosário de Ouro Preto*. Ouro Preto: IAC/UFOP, 1994.

⁵⁵² Cachoeira do Campo foi e ainda é uma importante freguesia/distrito da cidade de Ouro Preto. No recenseamento feito no ano de 1890, contabilizava 3213 habitantes (1585 homens e 1628 mulheres).

atividade até os dias atuais; a Euterpe Cachoeirense é a segunda banda mais antiga em atividades ininterruptas de Minas Gerais. São relacionadas a essas duas Corporações, principalmente à primeira, o maior número de fontes encontradas nesta pesquisa (estatuto, documentos administrativos, fotos, partituras, instrumentos da época). As outras três sociedades musicais foram criadas na cidade por “distintos amadores profissionais⁵⁵³” (sic.) locais e não se sabe ao certo por quanto tempo existiram; de acordo com a documentação encontrada, é possível afirmar que a banda Jardim da Mocidade esteve em atividades ininterruptas por pelo menos uma década. Sobre a Euterpe Ouro-Pretana e a Recreio Musical Ouropretano, as reportagens de jornais e os almanaques foram as principais fontes de dados utilizadas nesta pesquisa; já em relação à Sociedade Muzical Jardim da Mocidade, obtive acesso a algumas atas de reuniões realizadas por seus membros, além da ata de fundação da Corporação e de seu estatuto/regulamento.

Assim, a partir da análise de tais fontes, busquei compreender como se constituíam as corporações formadas por cidadãos comuns (não-militares) da sociedade, procurando traçar as principais semelhanças e diferenças com os demais formatos de grupos musicais já existentes na cidade. O que mais me chamou a atenção foi o fato de que a organização dos “paisanas”, naquela época, era baseada nas principais práticas adotadas por duas outras organizações já tradicionais na cidade: as irmandades religiosas e as bandas militares; numa mescla das principais características de ambas.

4.3 As apropriações militares pelas bandas de música paisanas

Muitos eram os pontos em comum entre as bandas paisanas e suas congêneres militares no século XIX; desde a utilização dos mesmos tipos de instrumentos, passando por repertórios e uniformes similares e, também, as suas estruturas administrativas. Numa análise pormenorizada dessas instituições, em Ouro Preto, no entanto, pude concluir que o primeiro e, talvez, principal ponto de ligação entre um tipo e outro de banda estava, justamente, nos seus componentes; na maior parte das Corporações “civis” da cidade, havia participação de “militares”, seja no corpo de músicos ou mesmo na parte administrativa da diretoria.

A banda Harmonia (1838), por exemplo, tinha como diretor e regente o músico Modesto Antônio de Santa Roza (ex-integrante da banda do batalhão 11 do Exército, da banda do Corpo da Cavalaria e, no momento da criação da Sociedade Harmonia, membro da banda do Corpo

⁵⁵³ *Jornal A Actualidade: Órgão do Partido Liberal*. Edição 124, ano 1, de 25 de novembro de 1878. p. 2.

Policial; também era trombeta-mór da Corporação e, mais tarde, se tornaria o mestre da banda da Força Policial). A banda Euterpe Cachoeirense (1856) foi criada pela iniciativa do capitão do exército e da Guarda Nacional, Rodrigo José de Figueiredo Murta, que foi diretor da mesma por cerca de 20 anos. Nessa mesma Corporação participaram, também, vários ex-combatentes da Guerra do Paraguai (1864-1870), que retornaram com formação militar e musical; trouxeram seus instrumentos musicais e passaram a integrar a banda Euterpe, que à época tinha poucos anos de funcionamento e era uma grande atração, pois “rivaliza-se com as bandas militares do local”⁵⁵⁴. Possivelmente, por esse motivo, o grupo tenha sido apelidado por “banda da tropa de linha” ou simplesmente “tropa”⁵⁵⁵. A banda União Social (1864) teve como primeiro diretor-presidente o coronel Antônio Fernandes Ramos, comandante da Guarda Nacional de Ouro Preto. A banda Jardim da Mocidade (1882) também teve forte ligação com os militares; o seu presidente-diretor e regente foi o Sr. Augusto Correia Magalhães que também era o Mestre da Música do Corpo Policial de Ouro Preto naquele período (mais tarde passaria, ainda, a coordenar a Escola Livre de Música da cidade e a ministrar aulas particulares de piano e canto na cidade⁵⁵⁶); ou seja, ele regia, naquele momento, a banda militar e a banda paisana concomitantemente. Além disso, ao cruzar a lista de integrantes da banda Jardim da Mocidade⁵⁵⁷ com a da banda do Corpo Policial de 1890⁵⁵⁸, pude constatar que pelo menos cinco⁵⁵⁹ integrantes, além do regente, faziam parte de ambas.

Fato interessante nessa ampla participação dos músicos militares nas bandas paisanas é que, ao menos na cidade de Ouro Preto do século XIX, diferentemente do que afirma a maior parte da literatura sobre esse tipo de banda, os conjuntos não eram formados somente por músicos amadores. Pelo contrário, ao que tudo indica, as sociedades paisanas, daquele período contavam também, em sua ampla maioria, com os “professores da arte da música”; algumas, aliás, pareciam ser formadas apenas por músicos profissionais, como é o caso da Euterpe Ouro-Preтана, que foi criada por “iniciativa de distintos e desinteressados professores” (A ACTUALIDADE, n. 118, 1878, p. 2)⁵⁶⁰.

⁵⁵⁴ VITORINO, Mônica. *A banda de Cima*. Ouro Preto: IAC, 1985.

⁵⁵⁵ Informações retiradas do livro *Banda Euterpe Cachoeirense: acervos musicais* de Mary Ângela Biason e do site da Banda Euterpe Cachoeirense.

⁵⁵⁶ In: *Jornal Mineiro*. Ed. 58, de 11 de dezembro de 1898, p. 2.

⁵⁵⁷ MI/SM/CCL - Cx. 1, Doc. 18. *Ata de Creação e Estatuto da Sociedade Muzical Jardim da Mocidade*.

⁵⁵⁸ OZZORI, Manoel. *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Litterario do Município de Ouro Preto (MG) de 1890*. Ouro Preto: Typographia d’A Ordem, 1890.

⁵⁵⁹ Coincidem, em ambas as listas, os nomes de: Antônio Conegundes da Cruz; José Pereira da Silva; Rodrigo Elias de Miranda; José Rodrigues Lopes; Francisco Bernardo da Silva.

⁵⁶⁰ *Jornal A Actualidade: Orgão do Partido Liberal.*, Edição n. 118, de 26 de outubro de 1878. p. 3.

Outra característica que podemos considerar como de “raiz militar”, enraizada nas bandas paisanas é o quadro hierárquico que existia entre os componentes músicos. A figura do mestre (regente) era a de maior prestígio e poder entre os “sócios”, podendo ser comparada a de um comandante, pois tinha a incumbência de reger, escolher o melhor método de ensino e preparar o repertório para os ensaios, festas e toques, além do poder de emprestar instrumentos e músicas aos aprendizes e músicos; o mestre tinha, também, autonomia para escolher, dentre os integrantes da banda, aqueles que iriam ou não participar das apresentações. Em seguida, vinha a figura do contra-mestre, que deveria “sujeitar-se às determinações do mestre”, substituí-lo na sua falta e que possuía também a obrigação de ensinar os aprendizes os conhecimentos da música; em algumas bandas a figura do contra-mestre era denominada “professor”⁵⁶¹. Abaixo do contra-mestre vinham os músicos comuns, efetivos da banda e também conhecidos como “sócios de estante”; eram seguidos, ainda, pelos “aprendizes”, que não eram considerados membros efetivos, ou seja, apenas aspirantes a fazer parte do corpo da banda. Seguindo a mesma lógica hierárquica, todo o grupo de músicos (inclusive o mestre) estava, ainda, subordinado a uma diretoria administrativa da Corporação; essa base administrativa seguia uma outra lógica, a qual detalharemos mais adiante neste capítulo. Fato é que, em todas as sociedades musicais civis, sem exceção, predominava esse regime das “patentes” tão comuns dentro dos batalhões, com classificações dadas de acordo com as funções que cada membro exercia dentro da banda.

Outro aspecto que chama a atenção e que, historicamente, sempre acompanhou as bandas paisanas é o uniforme no formato de farda militar, incluindo o quepe, os grandes botões dourados e, às vezes, até as franjas nos ombros (FIGURAS 22 e 23). É comum, até nos dias atuais, vermos nos desfiles e apresentações de algumas bandas os trajes que as caracterizam; o uniforme é o cartão de visitas e cada farda representa a própria identidade da banda. O costume dos grupos civis de se fardarem como militares “foi largamente difundido por todo o século XIX⁵⁶²” e “contribuiu em grande parte para sua popularidade⁵⁶³”. De acordo com Granja:

a farda iguala todos os componentes, com a função de esconder seu portador – o indivíduo, anônimo, sem regalias – e incorporá-lo em outra realidade – a banda, como “individualidade coletiva” respeitada por um público que a

⁵⁶¹ Os cargos e/ou nomenclaturas para os mesmos cargos variavam entre as bandas.

⁵⁶² COSTA, Manuela Areias. *Música e História: um estudo sobre as bandas de música civil e suas apropriações militares*. In: Revista Tempos Históricos, v. 15, 2011. pp. 240-260.

⁵⁶³ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

aplaude – separando ainda o papel que define sua posição no ritual (GRANJA, 1984, p. 77)⁵⁶⁴.

Figura 22 – Banda Euterpe Cachoeirense – Fim do século XIX



Fonte: Acervo da Banda Euterpe Cachoeirense

Figura 23 – Banda União Social – segunda metade do século XIX



Fonte: Acervo da Banda União Social

No que diz respeito à instrumentação utilizada pelas bandas paisanas, elas também replicavam a utilizada pelas bandas militares do país, definidas por meio de legislação. Entretanto, o que as diferenciava era a quantidade desses instrumentos, já que o número de integrantes nas paisanas normalmente era livre, não era limitado como nas militares; assim, embora se

⁵⁶⁴ GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A banda: Som e Magia*. 1984. 163 f. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) - Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1984. p. 77.

utilizasse do mesmo tipo de instrumentação, as bandas paisanas normalmente eram bem maiores. Todos os instrumentos musicais possuíam fácil propagação do som, com ampla projeção em ambientes abertos e, também, eram fáceis de serem tocados em movimento, porque as apresentações normalmente eram feitas em marchas pelas ruas, tais como o Helicon, cujo modelo do século XIX pode ser visto a seguir na (FIGURA24). A única referência à Árvore de Campainha (que fazia parte do instrumental militar), utilizada por uma banda paisana de Ouro Preto é a da banda Euterpe Cachoeirense⁵⁶⁵ (FIGURA 25). Não se sabe, no entanto, como tal instrumento passou a fazer parte dos pertences da banda, já que este era um item exclusivamente militar, e que possivelmente não era comercializado como os demais instrumentos⁵⁶⁶. Talvez, o fato de o presidente da banda ter sido capitão do exército, possa ter favorecido para a doação da Árvore de Campainha para a BEC, uma vez que nenhuma outra agremiação civil possuiu tal objeto.

Figura 24 – Helicon do Século XIX



Fonte: BEC - Fotografia de Otávio Honoratto

⁵⁶⁵ Consta no primeiro estatuto da Banda Euterpe Cachoeirense (1890) a Árvore de Campainha como parte do patrimônio da banda. In: ABEC – *Estatuto Primeiro da Companhia Euterpe Cachoeirense*. Redigido por Francisco Carlos de Assis Ferreira, “Mestre Chico” em 1890.

⁵⁶⁶ Em todos os catálogos de vendas de instrumentos musicais, a que tive acesso, não existem referências às Árvores de Campainha.

Figura 25 – Árvore de Campainha da Banda Euterpe Cachoeirense



Fonte: BEC - Fotografia de Otávio Honoratto

As bandas paisanas possuíam maior liberdade do que as bandas militares, quando se tratava do repertório; tocavam desde peças sacras; passavam por trechos de óperas e gêneros populares dos mais diversos. Contudo, três gêneros musicais que já eram bastante tradicionais em meio ao repertório militar foram, também, incorporados ao das paisanas e acabaram se tornando “a marca” de ambos modelos de bandas: os dobrados, os hinos e as marchas; posteriormente, tais estilos passaram a ser referência quando o assunto era “repertório de banda”, uma vez que eram/são estilos executados, exclusivamente, por este tipo de grupo instrumental.

A presença dos jovens, menores de dezoito anos, nas bandas paisanas, foi também outro modelo copiado dos militares; eles não poderiam ser considerados “sócios” da banda, mas poderiam fazer parte do corpo de aprendizes. Da mesma forma como ocorria nos quartéis, a ideia era sempre formar novos músicos para a manutenção do próprio grupo.

Pelo motivo de muitos dos integrantes das bandas paisanas terem possuído cargos militares, os estatutos, quando produzidos, possuíam forte influência das práticas utilizadas nos regimentos, com expressões tipicamente militares, como: quartel (para indicar a sede da banda), sinal de recolher (para indicar a saída da banda de um espaço, a partir da indicação do mestre após a apresentação), companhia (indicando a própria banda), marchar (para indicar o modo como a banda deveria se deslocar quando estava se apresentando) entre outros, que só fizeram reforçar a herança militar.

Portanto, além do fato de as bandas paisanas se espelharem no formato das bandas militares em todo o país, no caso específico de Ouro Preto, o fato de vários oficiais terem atuado em tais corporações, levaram suas práticas e tradições a reforçar ainda mais as semelhanças existentes entre elas.

4.4 As práticas utilizadas pelas irmandades e que foram apropriadas pelas bandas de música paisanas

Assim como as bandas paisanas se apropriaram de uma série de práticas típicas dos militares, o mesmo ocorreu em relação às antigas irmandades religiosas dos leigos, tradicionais em todo o território de Minas Gerais e, principalmente, na capital Ouro Preto. Foram várias as apropriações dos costumes dessas associações; o principal motivo disto, está no fato de que, quando cessaram os arremates da música patrocinados pela Câmara, ainda na primeira metade do século, grupos alternativos às antigas “Companhias de Música” (orquestras) foram, aos poucos, substituindo-as, e estes grupos foram os responsáveis pela criação das primeiras bandas paisanas.

As primeiras sociedades musicais, provavelmente, surgiram justamente com o objetivo de cumprir as funções da música religiosa, pois apesar de muitos músicos profissionais terem migrado da cidade em busca de novas oportunidades de trabalho, aqueles remanescentes precisavam encontrar formas de atender às demandas da igreja. Assim, nas sociedades musicais, em geral, paralelamente à banda, eram criados também uma orquestra e um coro⁵⁶⁷; a orquestra era formada pelos mesmos integrantes da banda, juntamente com outros músicos agregados que tocavam instrumentos de cordas como violinos, violas, violoncelos, contrabaixo de três cordas⁵⁶⁸ ou mesmo o violonofone⁵⁶⁹ (FIGURA 26). À banda, especificamente, caberia a parte

⁵⁶⁷ Pela análise das partituras encontradas nas bandas, é possível concluir que era bastante comum a inserção de instrumentos de cordas e vozes junto aos instrumentos da banda. Há referências de coro e orquestra, paralelamente ao trabalho das bandas de Ouro Preto na “Sociedade Harmonia”, na “Euterpe Cachoeirense” e na “União Social”. Essa característica não estava restrita à capital: a Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, a Euterpe Itabirana de Itabira, a Ribeiro Bastos e a Lira São-Joanense de São João Del-Rei, a Sociedade Ramalho de Tiradentes, são apenas alguns exemplos de “Sociedades Musicais” que possuíam, além da banda, uma orquestra e um coral.

⁵⁶⁸ Até o final do século XIX, em todo o mundo, o contrabaixo mais utilizado era o de três cordas. Apenas após este período, teria sido implementado o contrabaixo de quatro cordas, tão tradicionais nas orquestras atuais. In: AGUIAR, Adriano Augusto Martins da Rocha Oliveira. *O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX: perspectiva histórica e analítica*. 2015. 234 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de Évora, Évora/Portugal, 2015.

⁵⁶⁹ O violonofone é um tipo de violino que tem seu som amplificado por meio de uma campana metálica (como nos instrumentos de sopro de metal), em vez de em uma caixa ressonante de madeira como o violino tradicional. O instrumento é raro e data do final do século XIX; foi utilizado, nas primeiras décadas do século XX por Villa-Lobos nos poemas sinfônicos/bailados *Uirapuru* e *Amazonas*, que estão entre as obras mais representativas do compositor.

musical das celebrações externas ao templo, ou seja, principalmente nas procissões e na animação dos fiéis nas quermesses, cavalhadas⁵⁷⁰ ou outras festividades de cunho religioso. Já o coral tinha um formato diferente do tradicionalmente utilizado no século anterior e até a primeira metade daquele século (apenas com vozes masculinas); na segunda parte do século XIX, passou a ser usual coros mistos, com vozes masculinas e femininas, ou formados apenas por mulheres⁵⁷¹. Os corais pertencentes às sociedades musicais cumpriam a função exclusiva da música sacra, tanto nas procissões como nas celebrações internas (missas, *Te Deum*, etc.).

Figura 26 – Violinofone - utilizado pelas bandas principalmente nas procissões



Fonte: BEC - Fotografia de Otávio Honoratto

A presença das mulheres nas bandas de música é um fato bastante curioso, pois embora não haja indícios de que elas tenham feito parte do corpo de músicos instrumentistas, nem da banda nem da orquestra, naquele período, com toda certeza, elas eram parte integrante dos coros. É

⁵⁷⁰ A cavalhada é uma festa de origem portuguesa, baseada nos torneios de cavaleiros da Idade Média. Consiste numa espécie de teatralização, ao ar livre, de uma batalha entre os cavaleiros cristãos e os mouros (mulçumanos); na representação os cristãos saem vencedores e convertem os mouros ao cristianismo. Os cavaleiros usam máscaras e roupas coloridas: cristãos (azul) e mouros (vermelho); os cavalos também recebem muitos ornamentos. Em Ouro Preto, a cavalhada é representada desde a segunda metade do século XIX no pequeno distrito de Amarantina, tradição preservada até os dias atuais. A festa sempre contou com a presença de bandas de música, principalmente a Banda Euterpe Cachoeirense. Cf. CARVALHO, Carolina Minardi de. *Cavalhadas de Amarantina: elementos de inspiração medieval e aspectos políticos*. Monografia (Graduação em História). 2012. 62f. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

⁵⁷¹ Embora haja muitas obras arranjadas para coros de vozes masculinas e femininas nas bandas, foi possível perceber, também, em inúmeras peças datadas da segunda metade do século XIX, arranjos feitos exclusivamente para vozes femininas.

preciso esclarecer que, nas últimas décadas do século XIX, passou a ser permitida às mulheres a participação na música sacra apresentada na parte interna das igrejas; até naquele momento, as mulheres só cantavam em coro nas procissões junto aos homens, no coletivo⁵⁷². Aos poucos, elas foram ganhando esse espaço e assumindo os cantos litúrgicos das celebrações; no estatuto da Banda Euterpe Cachoeirense⁵⁷³, por exemplo, no art. 22, que versa sobre a manutenção da orquestra para música sacra consta que “seria composta de elementos e de cantoras, moças de filhos e de famílias amadoras” e também estipulava outras questões relacionadas a elas: “deveriam ser pontuais; o mestre não poderia convidar todas, no caso de festa fora da cidade, pois isso traria dificuldades de acomodação para o festeiro, mas nas festas locais todas deveriam participar, ficando sob a orientação do mestre”.

Às mulheres, nas bandas, não estava restrito apenas o espaço nas vozes dos corais. Em algumas sociedades, elas tinham livre acesso também na parte administrativa, junto à mesa diretora, a exemplo do que ocorria nas irmandades religiosas. Nos estatutos da Sociedade Harmonia e da Banda Jardim da Mocidade, havia alguns cargos que eram ocupados, exclusivamente, por mulheres: o de Mordoma, que tanto nas irmandades como nas bandas eram responsáveis por administrar os bens das mesmas e o de Zeladoura (sic) cuja atribuição era zelar pelo patrimônio das instituições. Os cargos de juízas (1ª juíza, 2ª juíza e 3ª juíza) foram descritos nos estatutos das bandas no feminino, sugerindo que também deveriam ser ocupados por mulheres; não ficou claro pela leitura desses documentos, no entanto, quais seriam as especificidades dessa função. Nas irmandades, os juízes (homens ou mulheres) eram os provedores e dirigentes máximos, ou seja, representavam o cargo de maior representatividade e importância da mesa; cabiam a eles, também, contribuir com tempo e dinheiro para o progresso da Confraria que representava. Nas bandas de música, porém, existiam as figuras do presidente-diretor e de seus dois vices (vice-presidente e vice-diretor), que eram os cargos superiores e de maior relevância; estes, embora não tivesse nenhuma prescrição neste sentido, sempre foram ocupados por homens. Assim, possivelmente, às juízas das bandas, caberia apenas a parte do auxílio monetário à instituição.

A concepção de uma mesa diretora nas bandas de música foi também herança dos costumes praticados nas irmandades, embora em muitas sociedades ela tenha sido bastante ampliada em

⁵⁷² Cf. CASTAGNA, Paulo. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. 2000. 375 f. Tese (Doutorado em Artes) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000; GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

⁵⁷³ ABEC - Primeiro Estatuto da Companhia Euterpe Cachoeirense. Redigido por Francisco Carlos de Assis Ferreira, “Mestre Chico” em 1890.

seu formato. Além das funções descritas anteriormente, existiam ainda: a de arquivista (sic.), que poderia ser ocupado por membros de ambos os sexos e a quem competia zelar pelas partituras e distribuí-las aos músicos nos ensaios; a de secretário, a quem competia as escritas e preenchimento dos livros da Corporação, além do preenchimento de cartas e do registro dos músicos; a de thesoureiro (sic), que era a pessoa responsável por “guardar todos os haveres da corporação”, além de fazer os pagamentos da sociedade e de “se responsabilizar pelas importâncias excedentes”; a do procurador, que seria o responsável por fazer avisos de reuniões e festas, por fechar os contratos de toques, além de ser sua a responsabilidade de consertar os instrumentos quando estragados. A figura do copista também foi comum a quase todas sociedades musicais e, cabia a ele copiar as partes de cada instrumento e destiná-las aos músicos, a partir do arranjo escrito pelo mestre; este, ao contrário dos demais membros da mesa, obrigatoriamente, deveria ser músico, pois era bastante requisitado e necessitava ter muita prática e habilidade na escrita musical.

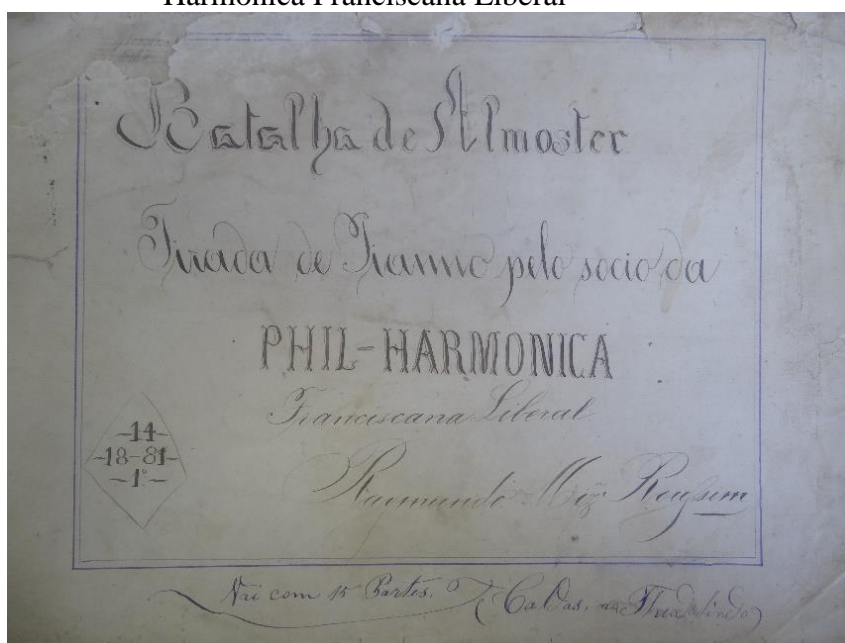
Com a exceção do procurador, nenhum membro da mesa diretora recebia pelos serviços prestados à banda. Fazer parte da mesa diretora das sociedades musicais também era sinal de prestígio, no século XIX, assim como nas confrarias. A diferença, entretanto, é que nas irmandades os membros da mesa eram obrigados a pagar mensalidades para exercer os cargos; já nas bandas, o serviço era voluntário e gratuito; a maneira como se tinha acesso aos cargos, no entanto, era idêntica nas duas instituições: eleição, feita anualmente e com o direito a voto de todos os membros, incluindo os sócios beneméritos.

Também como nas irmandades, as bandas elegiam figuras ilustres que, embora não fossem membros efetivos da diretoria, possuíam enorme estima pelos grupos e eram eleitos como membros honorários. Estes tinham nomenclaturas diversas, variando conforme a sociedade: “protetores”, “sócios beneméritos” ou “sócios amadores”; em suma, tratava-se de pessoas de elevado prestígio social e de alto poder aquisitivo, geralmente políticos, militares ou religiosos, que apadrinhavam as bandas, inclusive, auxiliando-as financeiramente. A prática funcionava de modo a “blindar” as bandas contra qualquer iniciativa que visasse a atingi-las e, também, como forma de garantir a elas formas de subsistência. Em virtude deste costume, não raramente, acabavam criando vínculos institucionais; a banda que possuía “as bênçãos” de um integrante do partido liberal, por exemplo, automaticamente passava a ser associada àquele partido e logo se transformava na “banda do partido liberal”⁵⁷⁴. Da mesma forma, quando era a “protegida”

⁵⁷⁴ As duas bandas da freguesia de Cachoeira do Campo, por exemplo, foram constituídas mais por interesses partidários e políticos do que artísticos. Na época, havia dois partidos políticos: o Conservador e o Liberal, que

de um membro do clero ou de alguém pertencente à mesa diretora de uma determinada irmandade, ganhavam a preferência de tocar nas festividades daquela paróquia. Quando o apadrinhamento tinha, concomitantemente, mais de uma frente (política e religiosa, por exemplo), a sociedade musical ganhava nomes curiosos como, por exemplo, no caso da “Phil-Harmonica Franciscana Liberal”, sociedade musical da cidade Mariana (FIGURA 27). Na banda, era possível agregar preferências políticas ao santo de devoção. Enfim, a figura do sócio benemérito, protetor e, por vezes, financiador da sociedade musical, representava a força política (na ampla acepção da palavra) que a banda possuía junto à comunidade.

Figura 27 – Capa da Partitura “Batalha de Almaster” pertencente à Phil-Harmonica Franciscana Liberal



Fonte: MI/SM/CCL.

Unanimidade entre todos os conjuntos musicais era a devoção por um santo protetor, outro legado das irmandades. A Banda Euterpe Cachoeirense, por exemplo, foi fundada em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré; já a Euterpe Ouro-Pretana tinha Santa Efigênia como

disputavam a hegemonia política do Império e se faziam conhecer noutros setores da vida social, por meio da imprensa e de outros empreendimentos culturais na Província de Minas Gerais. Na época da fundação da banda Euterpe Cachoeirense (1856), o partido Conservador era o da situação; tinha o apoio dos ex-combatentes da Guerra do Paraguai e também desfrutava do apoio dos seguidores da Euterpe, apesar de possuir no corpo da banda, correligionários do Partido Liberal. Após um desentendimento entre os membros, um grupo dissidente resolveu criar outra agremiação, a banda União Social. Assim, a partir de então, divididos de acordo com a situação política, os da Banda Euterpe Cachoeirense apoiavam o Partido Conservador, enquanto os da Banda União Social apoiavam os Liberais.

seu orago. Todas, no entanto, sem exceção, prestavam suas homenagens a Santa Cecília (FIGURA 28); inclusive, consta na maior parte dos estatutos que a festa em homenagem a Santa Cecília, realizada no dia 22 de novembro, seria a única solenidade em que todas as bandas tocariam gratuitamente.

Figura 28 – Imagem de Santa Cecília - início do século XIX



Fonte: Museu da Inconfidência
Fotografia do Autor

O espírito caritativo tão presente entre as irmandades foi mais um elemento absorvido pelas bandas paisanas ouro-pretanas do século XIX. O antigo costume das confrarias religiosas de serem responsáveis financeiramente pela cerimônia e enterro de seus integrantes, quando morriam, além do auxílio aos filhos e à viúva do falecido, também vigorava nas bandas de música: aqueles músicos mais necessitados recebiam, ainda, auxílio da diretoria para suprir suas faltas.

Uma das principais frentes de trabalho das bandas paisanas, desde a fundação dos primeiros grupos desta natureza, sempre foi a música religiosa. Dessa forma, é possível concluir que a ligação com a igreja católica sempre foi muito forte e que os músicos da banda, que eram também integrantes de irmandades religiosas (prática inerente aos cidadãos ouro-pretanos da

época), acabavam por transmitir os hábitos e rotinas que vivenciavam nas confrarias para as bandas de música.

4.5 O repertório das bandas paisanas

4.5.1 A adaptação da música sacra para o repertório bandístico

[...] no século XIX foram aparecendo muitos instrumentos de metal, em substituição ao oboé, à flauta, ao fagote e à viola. A família dos saxhorns, o oficlíde, a trombeta com pistões e o trombone de vara fizeram sua estranha aparição nos templos. Longe de receberem o tratamento dado por um Gabrieli em Veneza, eles ali estavam como consequência do declínio do profissionalismo musical e vinham com sua música de banda menos elaborada e muito mais ruidosa, substituir a transparência e refinamento das partituras que até bem pouco soaram naquelas igrejas⁵⁷⁵ (CURT LANGE, 1966, p. 5).

A passagem anterior é relevante para refletirmos sobre dois fatos distintos, mas que ocorreram paralelamente em Vila Rica/Ouro Preto, como em toda Minas Gerais no princípio do século XIX, que de certa forma, acabaram se afetando. O primeiro diz respeito ao declínio financeiro causado pela crise da exploração aurífera e que, conseqüentemente, causou impactos na prática musical, visto que sem recursos financeiros ficava impossível manter os pagamentos às grandes orquestras que serviam, principalmente, à igreja. O segundo está relacionado ao movimento de ascensão das bandas de música, que ocorria em todo o Brasil, a partir do momento em que os primeiros conjuntos desse formato se instalaram nos quartéis militares do Exército Nacional.

É preciso, num primeiro momento, avaliar estes dois movimentos de maneira isolada para compreender de que forma um fato interferiu no outro. A queda acentuada das receitas, na Capitania/Província de Minas Gerais, gerou impactos em todas as áreas da economia, interferindo em todos os setores, inclusive no religioso (responsável por absorver os contratos de boa parte da música profissional no período). Como em Minas Gerais a religião sempre ocupou um lugar de grande destaque, foi preciso encontrar a melhor forma possível e menos onerosa, para dar continuidade às festividades da igreja com a mesma pompa e requinte das realizadas alguns anos antes. Ao mesmo tempo em que as Companhias Musicais (orquestras da igreja) passavam por um momento delicado, por outro lado, as bandas de música começavam

⁵⁷⁵ CURT LANGE, Francisco. *O milagre musical do barroco mulato*. In: Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo. São Paulo: Jornal O Estado de São Paulo, 10 de maio de 1965. p. 5.

a ganhar força e prestígio em todo o país; alavancadas pelo prestígio alcançado pelas bandas militares, centenas de outros grupos formados por cidadãos civis começaram a se multiplicar baseados naquele modelo por todo o país.

Essa análise é importante, pois desmistifica a ideia de que as bandas paisanas, principalmente em Minas Gerais, surgiram para “tapar o buraco” deixado pelas velhas Companhias de Música, ou seja, de que as tais bandas só foram criadas em consequência deste fato; o que ocorreu na verdade é que, com a crise, tornou-se necessária uma adequação estrutural e financeira e, com a recém-chegada dos instrumentos das bandas, viu-se a possibilidade em adaptar arranjos antes feitos exclusivamente para instrumentos de cordas, para uma mescla de cordas e sopros. O que podemos afirmar, então, é que na região de Minas Gerais, as bandas acabaram incidentalmente, beneficiando-se com a recessão financeira que gerou a queda de contratos com as orquestras de música sacra. Da mesma forma, a igreja acabou se aproveitando da chegada das bandas de música que acabaram, de certa maneira, suprimindo a ausência de outros instrumentos utilizados anteriormente. Nessa retroalimentação, as bandas foram, ao longo de todo o século XIX, assumindo importante espaço nas celebrações religiosas dos templos⁵⁷⁶. Isto explica, também, em parte, o motivo de tamanha expansão no número de grupos desse formato em Minas, no século XIX; não por coincidência, o estado possui o maior número de bandas quase bicentenárias atuando até a atualidade⁵⁷⁷ no Brasil.

O caso das bandas de música de Minas Gerais é bastante curioso, no que tange ao repertório sacro, pois toca numa questão muito mais ampla e delicada. Ocorre que na regulamentação estabelecida pela Igreja Católica para a música tocada nas celebrações religiosas, desde o Concílio de Trento (1545-1563)⁵⁷⁸ e, posteriormente retificada pela Encíclica *Annus qui hunc* (1749)⁵⁷⁹ e pelo *Motu proprio Tra le sollecitudini* (1903)⁵⁸⁰ existem severas restrições aos instrumentos típicos das bandas. Em todas essas regulamentações persiste, como pensamento central, “a necessidade de expurgar os elementos teatrais⁵⁸¹ (profanos) da música sacra e, no

⁵⁷⁶ Foi possível constatar, ao analisarmos diversas obras musicais mineiras do século XIX, pertencentes à Coleção Dom Oscar do Museu da Música de Mariana, que a instrumentação da banda foi ganhando espaço e progressivamente substituindo os instrumentos de cordas tão comuns no século anterior.

⁵⁷⁷ Fonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais.

⁵⁷⁸ O Concílio de Trento estabeleceu as suas regulamentações como resposta à existência de elementos profanos na música sacra, especialmente na composição de missas nos séculos anteriores.

⁵⁷⁹ Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html>

⁵⁸⁰ Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html

⁵⁸¹ O emprego do termo teatral como sinônimo do profano, nos textos litúrgicos do século XVIII, é comentado da seguinte forma: “Em regra são censurados os elementos operísticos da música sacra instrumental, que distraem os

caso mais específico das Missas, a obrigatoriedade de trazer o texto do ordinário de forma clara, completa e inteligível para os ouvintes”⁵⁸², ou seja, buscava-se simplificar a música de tal forma a garantir que a expressão musical dos compositores não se sobrepusesse ao texto litúrgico; para a igreja, a arte deveria ser serva da liturgia e não, o contrário. Neste intuito, tais regulamentos estabeleciam quais instrumentos eram permitidos e quais eram proibidos nas celebrações. Dentre os instrumentos que recebiam a chancela papal para o emprego na música sacra, o órgão era apontado pela igreja como o instrumento litúrgico por excelência, uma vez que seu som era considerado “infinito” e, por isso, representava a imutabilidade. Além do órgão, também eram aceitos os instrumentos de cordas, como violinos, violoncelos, violas (de arco e também da gamba) e contrabaixos. Já os instrumentos de sopro, com exceção dos fagotes, figuravam na lista dos proibidos na música religiosa: trompas, flautas doces e transversais, oboés, trompetes e tímpanos não deveriam ser utilizados de maneira alguma na música das celebrações.

O fato da banda, ou pelo menos parte dela, adentrar os templos e participar dos cultos católicos era um caso de insubordinação, pois desobedecia totalmente ao que era prescrito pela cúpula da igreja em Roma. A musicista e pesquisadora Josinéia Godinho, ao analisar diversas missas compostas por variados autores mineiros do século XIX, fez a seguinte observação sobre este assunto:

Sendo a encíclica datada de 1749, seu teor já era conhecido de longa data nas Minas Gerais, quando da composição das obras estudadas. Não poderia ser exigido de todos os compositores, até mesmo em cidades mais remotas, que tivessem conhecimento das proibições e procurassem se ater a elas. Mas, nos casos específicos dos compositores atuantes em Vila Rica/Ouro Preto e, principalmente, do Pe. João de Deus de Castro Lobo, ele mesmo membro do clero local, é improvável que tenham composto suas obras em total desconhecimento das regras litúrgicas com relação à música (GODINHO, 2008, pp. 90-91).

Para avaliar se essa teria sido uma característica exclusiva das composições do gênero “missa”, ou se também teria sido utilizada nos demais gêneros religiosos, de maneira geral, busquei

fiéis da devoção ou dificultam a participação litúrgica.[...] Na teoria musical do século XVIII dentro da teoria dos estilos havia a categoria do teatral, mas não a do profano. Portanto, ficava extremamente cômodo usar ambos os termos como sinônimos, uma vez que as dificuldades que se colocam e se desfazem por si mesmas na definição de profano na música sacra até hoje não estão resolvidas (UNVERRICHT, 1972, p.159 *apud* GODINHO, 2008, p. 47).

⁵⁸² GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

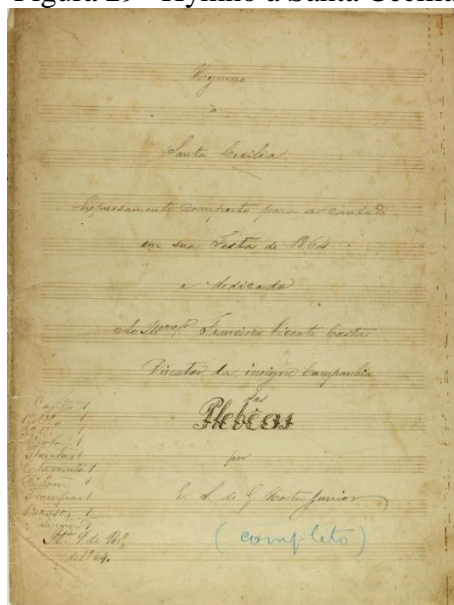
investigar em três arquivos distintos, as partituras de músicas sacras do período, buscando responder a tal questionamento. O primeiro foi o Arquivo da Banda Euterpe Cachoeirense; a banda possui um rico arquivo de partituras que vão desde obras sacras a gêneros populares diversos, datadas desde o início do século XIX. Neste acervo, localizei obras de importantes compositores como, por exemplo, Missas e Credos compostos pelo padre José Maurício Nunes Garcia, como também missas compostas por Marcos Coelho Neto. As músicas de ambos compositores foram criadas originalmente para grupos orquestrais, no fim do século XVIII e início do século XIX, mas foram rearranjadas para o mesclado de “orquestra e banda”. O segundo arquivo faz parte da Coleção Francisco Curt Lange, disponível no setor de musicologia do Museu da Inconfidência. O musicólogo alemão reuniu uma série de partes e partituras de músicas sacras (salmos, novenas, responsórios, ofícios, credos, motetos, hinos, ladainhas, músicas para festas de santos, além de missas do Padre José Maurício Nunes Garcia e de Tristão José Ferreira). Há, ainda, um repertório exclusivamente de bandas que inclui marchas e dobrados fúnebres, utilizados nas procissões da semana santa e em cerimônias de velórios e enterros. O terceiro e último arquivo trata-se da coleção Dom Oscar⁵⁸³, pertencente ao Museu da Música de Mariana, no qual tive acesso a várias obras sacras, escritas por compositores de Vila Rica/Ouro Preto, principalmente da segunda metade do século XIX, como *Te Deums*, antiphonas, hinos e cânticos diversos. Este acervo possui uma característica diferenciada dos demais, pois é formado por partituras recolhidas na/pela igreja e não na/pela banda, o que me permitiu comparar se havia diferença entre elas.

A intenção, ao trabalhar com partituras de diferentes arquivos, não focando o trabalho unicamente no acervo da banda, foi justamente concluir se a utilização dos instrumentos de sopro passou mesmo a ser uma tendência nas composições religiosas. Fato é que, em grande parte das mais de uma centena de obras a que tive acesso, pertencentes aos três arquivos, na maioria das partituras pude observar a presença de pistons, clarinetas, oficleides, flautas, trompas, trombones, trompetes, bombardinos e bombardons, instrumentos clássicos das bandas de música. Um exemplo está no Hymno a Santa Cecília, composto por Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior em 1864 para a festa da padroeira dos músicos; a referida obra foi criada para ser executada por um cantor, um primeiro violino, um segundo violino, uma viola, uma

⁵⁸³ A Coleção Dom Oscar de Oliveira é a maior e a mais antiga das coleções reunidas no Museu da Música de Mariana, iniciada a partir do antigo arquivo musical da catedral (hoje no Fundo Mariana, CDO.01) e basicamente constituída de doações de arquivos musicais em fase intermediária, realizadas por instituições e famílias de músicos à Arquidiocese de Mariana, a começar pela doação do Fundo Barão de Cocais em 1969. Originados de 31 cidades mineiras, principalmente da Arquidiocese de Mariana, os arquivos musicais possuem quantidade variável de grupos documentais, com 96% do conteúdo composto por músicas sacras.

flauta, uma clarineta, um pistom, um baixo (bombardom) e um oficleide (FIGURA 29). Dessa forma, foi possível concluir que em Vila Rica/Ouro Preto, “em detrimento de seguir, estritamente, as determinações litúrgicas, a preferência foi por acompanhar as tendências artísticas reinantes, produzindo música sacra dentro do melhor estilo contemporâneo”⁵⁸⁴. Em suma, a instrumentação utilizada nas composições procurou contemplar, principalmente, aspectos de utilidade e praticidade, pois buscou trabalhar com as possibilidades disponíveis naquele momento.

Figura 29 – Hymno à Santa Cecília - 1864



Fonte: MMM – Coleção Dom Oscar 06.021

Outro fato interessante sobre a estreita ligação entre as bandas de música e as festividades religiosas em Minas Gerais é que, a ampla participação desses conjuntos nas mais diversas cerimônias “de fora” e “de dentro” da igreja, estimularam a produção de dois subgêneros da Marcha (que, naquela época, já estava bastante difundida entre a população): a Marcha Processional ou Marcha Festiva que, como o próprio nome revela, eram composições de caráter alegre e festivo utilizadas nas procissões, que a banda tocava enquanto caminhava pelas ruas das cidades. O segundo é a Marcha Fúnebre, que possuía caráter antagônico ao anterior, muito mais solene. As primeiras composições deste gênero foram originalmente criadas para orquestras, algumas delas mundialmente conhecidas como as de Mozart e a de Chopin; já as composições originais para bandas de música foram produzidas para serem tocadas nas

⁵⁸⁴ GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

procissões da Semana Santa, mais especificamente nas representações da morte de Cristo; passaram a ser utilizadas, também, no acompanhamento de enterros de membros da comunidade. Ambos estilos – Marcha Festiva e Marcha Fúnebre – foram baseados nas marchas militares, ganhando uma roupagem religiosa; são conhecidos e tocados pelas bandas até hoje, em diversas cidades de Minas Gerais, nas festas religiosas ou nas cerimônias de morte.

4.5.2 O papel das bandas na difusão da música laica

Ó século glorioso 19, reinante no sobrado, onde a quadrilha estronda as tábuas do soalho, mal sabendo que outro tempo chegou para levar na dança o que é sobrado e contradança⁵⁸⁵ (ANDRADE, 2017, p. 114).

As bandas de música paisanas, em um trabalho conjunto com as bandas militares, foram, sem nenhum exagero, os principais veículos de propagação da música não-religiosa entre a população de todo o país no século XIX. Embora não se configurasse como a única forma de se ouvirem as novidades musicais em voga, naquele momento, já que também existiam os saraus domésticos, as óperas no teatro, as serenatas, os batuques dos negros, entre várias outras, a banda conseguia atingir as diferentes camadas da sociedade.

Ao longo do século, as bandas de música foram se desenvolvendo e se tornando populares e, além de assumirem um papel de protagonismo em relação à música sacra, tiveram papel fundamental, também, na difusão da música laica (de entretenimento). Foram elas as responsáveis por difundir as composições de variados gêneros musicais, apresentando ao público as novidades vindas do estrangeiro e, ao mesmo tempo, potencializando o que estava sendo criado em solo nacional.

As retretas⁵⁸⁶ desempenhavam a função divulgadora, executando os últimos lançamentos musicais, difundindo músicas e seus autores, promovendo e incentivando novos compositores. Os lançamentos musicais chegavam até os músicos das bandas por meio da circulação de partituras (trocas entre as sociedades musicais) e, mais tarde, ao restante da sociedade quando a banda tocava nas apresentações públicas. Enquanto os pianos ocupavam os espaços privados, as bandas militares e paisanas ocupavam o espaço público. Esses grupos foram responsáveis

⁵⁸⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Trecho do Poema “Sobrado do Barão de Alfié”. In: *Boitempo: Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 115.

⁵⁸⁶ Retretas eram as exibições das Bandas de Música em praças públicas.

pela difusão massiva dos novos gêneros urbanos em todo o Brasil e, algumas décadas mais tarde, no século XX, pelas produções e gravações de discos.

Neste estudo, procurando compreender quais e quantos foram os gêneros musicais populares (composições laicas) tocados nas/pelas bandas de música paisanas de Ouro Preto, no século XIX, me vali, principalmente de dois arquivos: o da Banda Euterpe Cachoeirense e o da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência. Somadas as obras desta “categoria”, encontradas em ambos arquivos, datadas exclusivamente desse período, o número chega a quase 500 peças diferentes (entre partes incompletas e conjuntos completos de obras), todas em manuscrito. Importa dizer, ainda, que em mais de 90% das obras não constava o nome do autor; muito mais comum é constar o nome do copista, ou seja, era possível saber quem foi a pessoa responsável por passar a obra adiante, mas não de saber quem a produziu de fato. A função dos copistas merece destaque dentro da estrutura da banda, pois era por meio desta prática de copiar e passar adiante, que as obras ganhavam ampla circulação, chegando a vários lugares da Província e, talvez, do Império.

De forma a facilitar o entendimento do leitor sobre os diversos gêneros que foram amplamente disseminados pelas bandas ao longo dos oitocentos, farei uma breve descrição de cada um, porém reunindo-os em três grandes grupos: o primeiro, com os gêneros de caráter militar; o segundo, composto pelas danças; e o terceiro, referente à música de ópera.

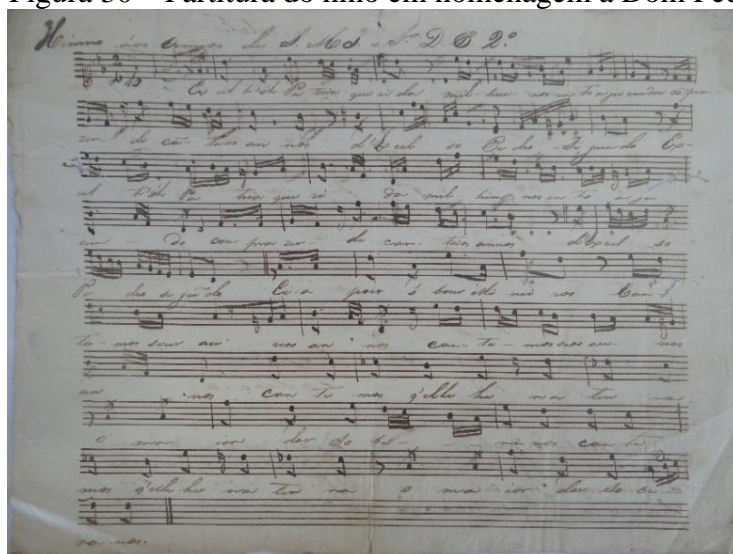
No primeiro grupo estão os três estilos, já citados anteriormente, mais tradicionais e populares no meio das bandas: as marchas, os dobrados e os hinos; estes representam, não por coincidência, mais da metade das composições encontradas. O termo “marcha” tem sua origem nas marchas realizadas a pé ou a cavalo que as tropas militares faziam em seus deslocamentos; dependendo da ocasião e da situação tática, a cadência da marcha variava, e a marcação dessa velocidade era feita por bombos acompanhados de pífanos, cornetas, flautins, trombetas e outros instrumentos. Mais tarde, as bandas aprimoraram a instrumentação e começaram a tocar composições baseadas nas cadências dos passos (lento, rápido ou acelerado), surgindo, assim, o gênero marcha.

O dobrado é, assim como a marcha, um gênero musical inspirado nos deslocamentos das tropas; o termo “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, nos batalhões, passou a representar também as composições que tinham um andamento próximo ao dobro da marcha mais lenta; “o passo dobrado é, musical e literalmente, o passo doppio dos italianos, o paso doble dos espanhóis, o pas-redoublé dos franceses ou simplesmente a march de ingleses e

alemães. Em todos os países, as marchas militares foram incorporando características nacionais⁵⁸⁷.

Os hinos surgiram para suprir a demanda produzida por outra vertente da qual as bandas de música sempre fizeram parte. Além das celebrações religiosas e das festividades de entretenimento, havia também as comemorações cívicas, de cunho político, que exigiam composições que exaltassem o nacionalismo e o orgulho de ser brasileiro. Dessa forma, por todo o século XIX, inúmeros “hymnos” cívicos foram compostos como forma de homenagear a pátria ou a figura do Imperador; eram cantados por todos e acompanhados pelas bandas nas ruas, durante as festividades cívicas. Um dos hinos mais interpretados e que recorrentemente era citado nas notícias de jornais de Ouro Preto foi o “Deus salve Pedro – hymno em homenagem ao S. M. Imperador Dom Pedro 2^o” (FIGURA 30).

Figura 30 – Partitura do hino em homenagem a Dom Pedro II



Fonte: MI/SM/CCC – Fotografia do Autor

O segundo agrupamento de partituras está relacionado ao conjunto de obras, de diversos gêneros, de danças de salão. A partir da segunda metade do século XIX, as danças que já atingiam enorme sucesso na Europa, também ganharam o gosto dos brasileiros; centenas de músicas chegaram ao país pela Corte e rapidamente se espalharam pelas Províncias. As partituras que eram, originalmente, todas compostas para piano ou para grupos orquestrais, rapidamente foram rearranjadas pelos músicos para poderem ser executadas pelas bandas. Isso

⁵⁸⁷ DUPRAT, Régis & DUPRAT, Rogério. *Dobrados. Coleção Três séculos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1979.

não quer dizer, no entanto, que as bandas só as tocavam em eventos domésticos, para serem dançadas nos salões; tais gêneros ganharam as ruas e o gosto do público que, a partir de então, passou a ouvir a música pela música, e não a música funcional para a dança. Localizei uma grande quantidade de peças, arranjadas para bandas, dos seguintes gêneros: valsa, polca, tango, mazurca, quadrilha, galope e schottisch⁵⁸⁸.

A valsa foi a dança que reinou soberana nos salões europeus do século XIX. Suas origens mais próximas são danças rústicas alpinas (Áustria). Dos campos, a valsa foi para as cidades, notabilizando-se, inicialmente, em Viena. Foi então, difundida por grandes nomes da música, como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Brahms, Chopin, Liszt, entre outros. A maioria de compositores de renome no referido século prestou sua homenagem à rainha das danças. No Brasil, desde o primeiro império a valsa foi bastante dançada e cultivada por todas as camadas sociais, o que explica a grande quantidade de composições deste gênero, para diversos tipos de formação musical: piano, violão e clarinete, grupos orquestrais e, também, bandas de música. Encontrei, nas partituras analisadas neste estudo, o termo valsa grafado de cinco formas distintas: valsa, valça, valce, valse, walsa.

A polca, dança de compasso binário e andamento vivo, originou-se, no início do século XIX, na Boêmia (Alemanha), fez sucesso na França e difundiu-se daí para outros países, inclusive o Brasil. As polcas brasileiras sofreram transformações, principalmente de caráter rítmico; surgiram síncopes e notas pontuadas que não eram comuns nas europeias. Confluindo com outros ritmos, deu origem a novos gêneros que se popularizaram. Entre eles estão a polca-habanera, polca-lundu, polca-mazurca, polca-militar, entre outras. O termo polca foi grafado de duas maneiras diferentes: polca e polka.

O schottisch (entre nós também xote ou xótis, porém muito diferente do nosso ritmo nordestino) entrou no Brasil no início da década de 1850, difundindo-se pelo país. O nome da dança (palavra alemã que significa escocesa) é enganoso, pois não teve origem na Escócia; trata-se de uma dança francesa derivada do que os franceses imaginavam que fosse uma dança escocesa. O compasso do schottisch é binário ou quaternário e o andamento rápido; o ritmo do acompanhamento apresenta parentesco com a polca, porém um pouco mais lento. Embora numerosas no século XIX, as publicações de schottisch não podem ser comparadas,

⁵⁸⁸ As referências utilizadas, neste trabalho, sobre as danças de salão que chegaram ao Brasil, principalmente na segunda metade do século XIX, foram retiradas do módulo “Música Popular” do Museu da Música de Mariana/MG. Cf. também CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX*. Apostila n. 11 do curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2012. 12p.

quantitativamente, com as das valsas e polcas. Mas, também, acabaram se nacionalizando no decorrer do tempo. Das partituras de bandas a que tive acesso, encontrei apenas a grafia “chote”.

O tango encontrado nas partituras, não tem relação alguma com o tango argentino, o qual conhecemos mais de perto. Este tango é, na verdade, um gênero musical derivado de outro conhecido por habanera (original de Cuba, e que tem sua origem de batismo ligada à capital Havana). A habanera é uma dança que, no século XVIII, ganhou os salões da Europa, sofrendo algumas modificações em sua estrutura composicional e de arranjos; no século XIX, voltou às Américas por meio dos imigrantes espanhóis e portugueses. Chegou ao Brasil na década de 1860 e, por aqui, passou a ser denominada, além de habanera ou havanera, como tango espanhol, logo se espalhando por todo o país. Dessa maneira, também sofreu influências dos músicos locais, ganhando uma versão nacional; o nome mais lembrado quando se fala em tango brasileiro é Ernesto Nazaré. Ele conseguiu fazer, influenciado pelo gênero estrangeiro, um tipo de tango com características próprias, genuinamente nacional.

A mazurca é uma dança tradicional de origem polonesa, em compasso ternário e tempo vivo, que era representada por pares que formavam figuras e desenhos diferentes. Tem como principal característica o ritmo pontuado, com acento típico no 2º e 3º tempos do compasso. Os compositores polacos da era romântica, como Chopin, Moniuszko e Wieniawski, frequentemente criavam mazurcas. O gênero chegou ao Brasil por volta da década de 1850, chegando rapidamente aos salões de todo o país, considerada uma dança teatral, graças aos seus passos bem marcados. Encontrei o gênero grafado de duas formas distintas: mazurca e mazurka.

A quadrilha é uma dança coletiva de salão, baseada em formas de alegres danças populares e criada na França (*Quadrille*), no princípio do século XIX, como continuação modificada da contradança. A dança e música da quadrilha fizeram sua entrada no Brasil no período da Regência (1830-1841), utilizando o mesmo modelo de contradança francesa a dois ou quatro pares (quadrilha dupla), de som alegre e movimentado, dividida em cinco partes, com diferentes figuras, todas em *allegro* ou *allegretto*. Para além dos salões, a quadrilha também passou a ser cultivada pelas camadas populares em terreiros, ao ar livre, na área do mundo rural e na periferia dos centros urbanos.

O galope não é considerado um gênero musical, uma vez que se tratava da parte final do gênero quadrilha. No entanto, merece referência, pois há várias composições arranjadas para as bandas de música indicando apenas o estilo “galope”; assim, pode-se inferir que tal trecho da quadrilha era bastante popular.

O terceiro e último grupo inclui dois gêneros ligados à música de ópera. Cabe lembrar que as óperas chegaram aos teatros do Brasil na segunda metade do século XVIII e tinham, como principal objetivo, civilizar as elites da colônia, buscando internalizar nelas padrões de comportamentos que os assemelhassem à elite europeia; logo, as óperas tinham, primordialmente, funções educativas. No entanto, como os teatros só poderiam ser frequentados por aqueles de alto poder aquisitivo, trechos de óperas que faziam muito sucesso, naquela época, passaram, também, a ser rearranjados pelas bandas para chegarem, então, à ampla camada da população. Foram localizadas, nesta pesquisa, Árias⁵⁸⁹ de diversas óperas como: a Habanera de Carmen (1875), do compositor Bizet; a Marcha Triunfal de Aída (1871) de Verdi; Fígaro, do Barbeiro de Sevilha (1813) de Rossini; a Ave Maria, da Aria de Desdemona (1887), de Verdi; entre outras várias foram levadas à comunidade por meio das bandas. Encontrei, também, nas partituras, a denominação “Cavatina”⁵⁹⁰ como forma de nomear uma Ária de Ópera.

Também ligado às óperas, o gênero *Ouvertures*/Aberturas foi bastante recorrente em meio às composições para banda. Os termos estrangeiros *Ouverture* ou *Overture* (do francês e do inglês, respectivamente), serviam para identificar a introdução instrumental que era feita a uma peça coral ou dramática. Praticamente, todas as grandes óperas possuem aberturas; estas, não diferentemente das árias mais conhecidas, também foram amplamente difundidas pelas sociedades musicais.

A ampla gama de gêneros musicais laicos, os quais foram localizados nas obras dos dois arquivos estudados e correspondem às bandas de música paisanas de Ouro Preto, indicam que estas obras foram importantes na divulgação dos mais diferentes estilos de música não-religiosa, junto à população. Naquela época, só se escutava música por meio da execução ao vivo, ou seja, quando a música era tocada naquele determinado espaço e momento; a facilidade de locomoção com os instrumentos, assim como a característica principal deste tipo de conjunto, que era tocar nas ruas, fez das bandas o principal difusor da música de entretenimento.

⁵⁸⁹ As Árias são composições originalmente compostas para serem cantadas por um solista ou mais cantores. Em obras maiores, como nas óperas, utiliza-se o termo Ária para identificar um determinado trecho cantado. As Árias mais famosas das óperas eram arranjadas, de modo a serem executadas pelas bandas, de maneira apenas instrumental; a parte do canto, normalmente a mais conhecida do público, ficava a cargo de um solista do conjunto.

⁵⁹⁰ “Aplica-se o termo a uma ária melodiosa e calma que formasse parte de uma grande cena de música dramática”. In: MARTINS, Neide Marcondes & BELOTTO, Manuel Lelo. *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

4.6 O financeiro na banda: pagamento de músicos; compra de instrumentos; compra de partituras

4.6.1 O pagamento de honorários aos músicos da banda

Ao estudar a fundo os estatutos e demais documentos referentes às bandas de música paisanas de Ouro Preto do século XIX, mereceu destaque o fato de que os músicos recebiam pagamentos pelas apresentações de que participavam. Tal fato não mereceria nenhuma atenção especial, não fosse pelo motivo de que em toda a literatura sobre o tema, é unânime a afirmação de que as bandas sempre foram compostas por músicos amadores, que tocavam apenas nos momentos de lazer, porém, sem receberem nada em troca por isso. De fato, a maior parte dos integrantes das Corporações possuía outras ocupações, nas quais trabalhavam durante todo o dia; ser músico da banda, provavelmente, não representava a principal profissão da maior parte dos membros, e os ensaios sempre se realizavam, duas vezes por semana, à noite ou nos finais de semana⁵⁹¹. No entanto, a banda tornou-se mais do que ir a um lugar onde os músicos pudessem se distrair e conviver tocando com os amigos; significava, também, um complemento na fonte de renda dos seus componentes.

Em todas as bandas estudadas nesta pesquisa, sem exceção, valores em dinheiro eram cobrados por suas apresentações. Não importava quem era o “contratante”, fosse igreja, partido político, o governo da Província, ou particulares; para se ter os serviços da banda, era necessário, antes, pagar. Uma única exceção aberta por todos os conjuntos, era quando da festa em homenagem à padroeira dos músicos, Santa Cecília; neste dia, 22 de novembro, todos faziam questão de tocar gratuitamente.

O resultado dos dividendos adquiridos pelas bandas era dividido da seguinte maneira: a cada apresentação, dois terços eram rateados entre os músicos (incluindo as moças do coro e, às vezes, também com os aprendizes) e o outro terço era destinado ao caixa do grupo. O valor destinado à banda ficava em posse do tesoureiro da Corporação e servia para consertar os instrumentos quando estragavam; para comprar novos instrumentos e papéis de música⁵⁹²; para comprar a querosene, responsável por alimentar o fogo que iluminava os ensaios; para pagar o procurador (único membro da diretoria que recebia recursos); para despesas com o enterro de algum membro; para fazer caridade; ou para quaisquer outras despesas que viessem a surgir.

⁵⁹¹ Dados retirados dos estatutos das bandas e/ou de atas de reuniões.

⁵⁹² Nome atribuído às partituras manuscritas ou impressas naquele período.

Dentre os documentos encontrados, a respeito de pagamentos realizados aos/nos conjuntos, um referente à banda Euterpe Cachoeirense, é bastante interessante; trata-se do “*Livro de Pagamento da Companhia Musical regida pelo Professor Francisco Carlos de Assis Ferreira, desde o anno de 1883 – Cachoeira do Campo*”⁵⁹³. Neste livro, rico em detalhes, foi possível identificar a presença da banda tocando nos mais distintos tipos de eventos sociais da freguesia e das adjacências. Além disso, percebemos que os conjuntos e, conseqüentemente, os músicos, não recebiam valores fixos ou iguais em cada apresentação; possivelmente, o valor do pagamento realizado à banda variava conforme o serviço prestado. Cabe ressaltar, ainda, que embora as apresentações e retretas ocorressem nas ruas e praças e, para o “grande público”, elas fossem realizadas gratuitamente, havia sempre por trás, pelo menos nas grandes festas e celebrações, um contratante que arcava com os custos das apresentações. Ficou nítido que a contratação da banda era feita, para as festas públicas, ou pelo governo/partidos políticos ou pela igreja/irmandades. Havia, também, pessoas da comunidade, com alto poder aquisitivo, que pagavam a banda para tocar em cerimônias particulares; ter uma sociedade musical se apresentando numa festa particular, ou mesmo numa cerimônia de enterro, simbolizava *status*.

Era grande a demanda pelas retretas da banda; por exemplo, no dia 21 de janeiro de 1883, na festa de São Sebastião, realizada em Tijuco (hoje Amarantina), foram 14 músicos, 11 a 2\$000 e 3 a 1\$000; não é explicado o motivo da diferença dos valores dos pagamentos entre os músicos. Consta que eles realizaram atividades musicais em São Gonçalo do Bação, Casa Branca, Rio de Pedras, Engenho d’Água, São Bartolomeu e Santo Antônio do Leite, que foram a pé, cada um carregando o seu instrumento. Já no dia 14 de fevereiro de 1883, houve uma Romaria em que se pagou a razão de 8\$000 para cada músico. Para casamentos nos Tabuões se pagaram 20\$000 para a banda. No ano de 1897, na data de 25 de julho, são descritos os recebimentos de uma festa religiosa ocorrida na Estação do Anta (hoje Três Rios), na qual a Companhia recebeu 1:700\$000 por uma semana inteira de comemorações (para ser mais exato, 10 dias). Foram 22 músicos e, entre estes, 3 cantoras; as despesas de embarque, matutagem e condução de baús, rabecas e bombo, tudo isso no valor de 550\$600 e cada músico recebeu 52\$000. No mesmo ano de 1897, em 15 de agosto, na festa de São Simão, a banda recebeu 1:000\$000 por 10 dias de festa, o que rendeu 52\$000 pra cada músico. No Carnaval de 1888, pagaram à banda 400\$000, o que correspondeu 21\$000 para cada integrante.

⁵⁹³ ACL/BC/UFGM - Série 10.3 – Cx. 22, Doc. 10.3.14.04.

Não era somente nos momentos de festividades e de alegria que a banda se fazia presente; também nos de tristeza, quando morria alguma figura importante da cidade, lá estava ela para prestar as últimas homenagens ao finado. E se a sua presença era solicitada, também havia bons honorários para esse tipo de apresentação. “A alma dos pobres se vai sem música, mas a dos grandes é exigente⁵⁹⁴”. Um exemplo disso está no mesmo livro, na data de 27 de setembro de 1897, quando do enterro da esposa de Dizidério da Silva; ainda, foi cobrada a importância de 70\$000, que ficou no caixa da banda, para pagamento do sepultamento do músico Raymundo Peixoto de Guimarães.

O livro de pagamentos traz outras curiosidades e informações como, por exemplo, a de que “o músico que faltasse ao ensaio, deveria pagar uma garrafa de Kerosene para a iluminação do ensaio da noite seguinte”. Aliás, as punições aos músicos que descumprissem os estatutos das corporações também foi uma máxima entre todas elas. No livro de atas da banda Jardim da Mocidade⁵⁹⁵, por exemplo, consta que “o companheiro que deixar de comparecer aos ensaios ou a qualquer outro trato da sociedade sem motivos justificados será multado em quinhentos réis; si porem esta falta fôr comethida por-trez vezes seguidas, será excluído da sociedade e o dinheiro ficará em benefício da mesma”. Há nos registros desta Corporação, anotações sobre vários músicos que tiveram descontados dos valores que teriam a receber da banda, as multas relativas a atrasos e às faltas nos ensaios. Na banda Recreio Musical Ouropretano, era obrigação do músico “comparecer a todos os ensaios ordinarios e extraordinarios, salvo motivo de força maior, que será communicado ao director da banda, sob pena de 1\$000 de multa⁵⁹⁶”.

Portanto, da mesma forma que os músicos eram gratificados pelo trabalho realizado na banda, também deveriam arcar com um ônus no caso de descumprimento dos compromissos tratados com a mesma. Essa norma provavelmente foi criada com o intuito de impedir evasões e faltas dos integrantes sem motivos concretos, o que acarretaria em prejuízos para a própria Corporação, uma vez que o grupo não poderia tocar caso não ensaiasse.

Outra maneira de arrecadar fundos para as bandas era a venda de cópias de música. Como já mencionado anteriormente, havia uma ampla circulação de partes/partituras entre as Corporações. No entanto, esse movimento não ocorria, geralmente, de forma gratuita; ou as

⁵⁹⁴ Primeira estrofe do poema “*Criação*”, de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 48.

⁵⁹⁵ MI/SM/CCL – Caixa “Documentos Históricos”, Doc. 18 – *Livro de Atas da Sociedade Jardim da Mocidade*.

⁵⁹⁶ *Ata de reunião da banda Recreio Musical Ouropretano*. In: *Jornal Mineiro*, edição 107, de 10 de setembro de 1899. p. 2.

músicas eram trocadas, uma por outra, ou senão, eram vendidas. Essa prática destaca, novamente, a importância do copista no interior das bandas, uma vez que era dele a responsabilidade de fazer as cópias que seriam comercializadas. No estatuto da banda Euterpe Cachoeirense havia, inclusive, uma tabela com os valores a serem cobrados pelas cópias: “cópias de missas, credos e ladainhas 4\$000 rs; antífonas hinos e encomendações 2\$000 rs; ouvertures, marchas e dobrados 4\$000; valsas, polcas, quadrilhas, tangos, &. 2\$000 rs; reformas das partes grátis”⁵⁹⁷.

4.6.2 As partituras impressas e as formas de adquiri-las em Ouro Preto

Nesta pesquisa, poucas foram as referências encontradas de partes/partituras impressas, que foram produzidas especificamente para as bandas no século XIX. Em todos os arquivos pesquisados, os manuscritos representaram a quase totalidade. Havia, entretanto, um mercado para a música impressa para bandas, porém tímido; era pequeno, se comparado ao de métodos e partituras publicadas para piano, violino, canto e outros instrumentos. A explicação para este fato é de fácil entendimento; como a maior parte do repertório tocado pelas bandas era constituído por composições criadas, originalmente, para algum instrumento solo ou para outras formações instrumentais, ainda eram raras as obras criadas especificamente para as bandas. Os músicos tinham, então, que se adaptar, normalmente comprando as partituras de valsas, quadrilhas, tangos, árias de ópera, etc., e as rearranjavam para poderem ser executadas pelos instrumentos de sopro e percussão.

Foram localizadas apenas duas coleções francesas de música específica para banda⁵⁹⁸: a “*Nouvelle Collection – Musique Militaire ou Fanfare*” (1893), que trazia um repertório de Ouvertures, Marceaux de Repos, Marches, Pas Redoubles; e a “*La France Harmonique – Célèbres Danses de Olivier Métra – Répertoire des Fanfares, Harmonies et Musiques Militaires*” (1881), com um repertório baseado nas danças de salão que faziam sucesso na Europa naquele período e em músicas de caráter militar: valsas, polcas, mazurcas, pasodoble e marchas. Ambas coleções foram editadas em Paris e chegaram ao Brasil pelo Rio de Janeiro; foram comercializadas e utilizadas em Ouro Preto, o que pôde ser comprovado devido ao fato

⁵⁹⁷ ABEC - Primeiro Estatuto da Companhia Euterpe Cachoeirense. Redigido por Francisco Carlos de Assis Ferreira, “Mestre Chico” em 1890.

⁵⁹⁸ MI/SM/CCL – Caixa Impressos, Docs. 17 e 42.

de terem nelas “marcas de leitura” de seus antigos donos. Na primeira consta a seguinte inscrição: “Ouro Preto, Camargos, 06 de abril de 1893”; na segunda: “Ouro Preto, 9^{bro} de 1882”.

Uma outra coleção impressa de músicas de banda, que foi localizada durante a pesquisa, no entanto, chamou muito a minha atenção; trata-se da publicação: “*A Rainha da Festa – Collecção de Quadrilhas, Walsas, Polkas, Etc. – N. 1 – OURO-PRETANAS – Quadrilhas*”⁵⁹⁹. Na capa, há também a seguinte descrição: “Composição original de A. Cabral – Arranjada para Banda Militar⁶⁰⁰ por Professor J. Nicodemos⁶⁰¹; Ouro Preto – 1881” (FIGURA 31). Esta publicação é importante porque se trata de uma impressão realizada em Ouro Preto, com data até mesmo anterior às coleções importadas a que tivemos acesso. Isso indica que a escassez de partituras publicadas especificamente para a instrumentação de bandas deve ter motivado os músicos locais a publicarem seus próprios arranjos e que a banda enquanto instância era, de certa forma, anterior às peças produzidas propriamente para que executassem. Nota-se que “*A Rainha da Festa*” era o nome de uma coleção e as quadrilhas intituladas “*Ouro-Pretanas*” era apenas o primeiro volume da coletânea, possivelmente outras peças, posteriores a essa, foram, também, publicadas na cidade⁶⁰². Na contracapa da publicação havia, ainda, as seguintes informações: “Preço 5\$000; á venda em casas dos Srs. Claudionor Quites – rua do Tiradentes e Cabral Filho – rua do Bobadella”.

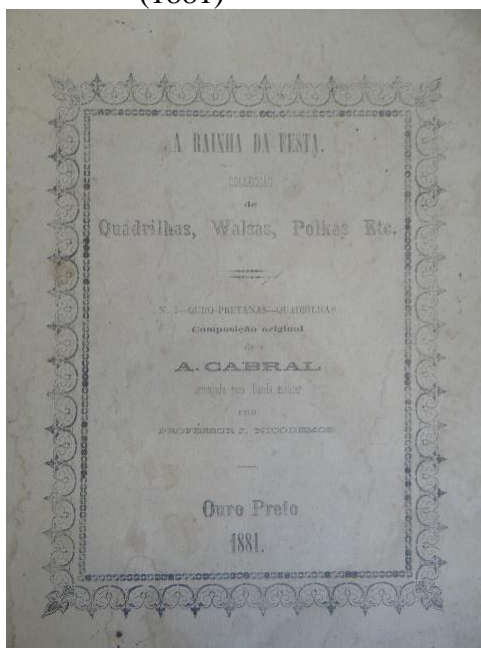
⁵⁹⁹ MI/SM/CCL – Caixa Impressos, Doc. 21.

⁶⁰⁰ A expressão “para banda militar” serviu apenas para referenciar que o arranjo foi criado para a formação instrumental de sopros e percussão; como as bandas paisanas daquele período foram concebidas a partir do modelo das bandas militares, utilizou-se apenas o nome desta última para identificar o formato “banda”.

⁶⁰¹ José Nicodemos era professor de música na Escola Normal e também no Liceu Mineiro. Nesta última instituição, regeu também uma banda de música composta por alunos na década de 1880.

⁶⁰² A partir da segunda metade do século XIX, algumas oficinas tipográficas de Ouro Preto, habituadas a imprimir, majoritariamente, jornais, passaram também a publicar partituras. No regulamento da Biblioteca Pública de Ouro Preto, de 1859, consta: “Capítulo 3º – Art. 17 – De todos os impressos, **obras de música** (grifo meu) e estampas que forem publicadas nesta capital nas oficinas typographicas, lythographicas e de gravuras actualmente existentes, ou que para o futuro se estabelecerem, enviará o respectivo editor no dia da distribuição um exemplar á biblioteca”. In: *Jornal Correio Official de Minas*, edição n. 253, de 9 de junho de 1859. p. 4.

Figura 31 - Capa da obra “Ouro-Pretanas” para bandas de música (1881)



Fonte: MI/SM/CCL – Fotografia do autor.

A informação sobre o local onde se comercializava a partitura, na coleção ora citada, me levou a outro questionamento: haveria alguma loja especializada na venda de papéis de música na cidade? A primeira informação a este respeito, encontrei em um anúncio de jornal do ano de 1866: “Musica: há um completo sortimento de musicas para canto, piano, flauta, & em casa de Manoel José Cabral, onde vende-se por muito diminuto preço. Rua Direita, Ouro Preto” (DIÁRIO DE MINAS, Edição 120, 1866, p. 3)⁶⁰³. No ano seguinte, outro anúncio publicado no mesmo periódico indicava a venda das partituras em uma farmácia:

Annuncio - Da Pharmacia de Francisco de Paula Machado em Ouro Preto, rua Direita, para qualquer ponto da Província, pelo Correio, remette-se qualquer preparação chimica e farmacêutica, compatível com este meio de transporte, compendios de musica de diversos autores, cordas de rabeca, de violino, violão, &. (DIÁRIO DE MINAS, Edição 235, 1867, p. 2)⁶⁰⁴.

Já na década de 1891, chegou a Ouro Preto um estabelecimento denominado High-Life; foi distribuído pela cidade, na época, um impresso que fazia propaganda do comércio, com os seguintes dizeres: “Mimo offertado pelo primeiro estabelecimento de Ouro Preto, denominado High-Life aos seus amaveis fregueses como prova sincera de seu reconhecimento”. Esse impresso é muito interessante, pois além de trazer detalhes sobre os itens vendidos na loja,

⁶⁰³ Jornal *Diário de Minas*, edição 120, de 6 de setembro de 1866. p. 3.

⁶⁰⁴ Jornal *Diário de Minas*, edição 235, de 23 de maio de 1867. p. 2.

endereço, e outras informações que poderiam interessar aos clientes, ele possuía na parte interna do encarte, uma composição, com letra, música e partitura. Tratava-se, pois, de um *jingle*⁶⁰⁵ da loja (FIGURA 32); mas o detalhe era que o próprio cliente deveria tocar e cantar. Nele, informações sobre costumes da época e, também, o anúncio sobre venda de partituras de diversos gêneros. Em alguns trechos da letra encontram-se referências a eles:

[...] certa moça que conheço, músicas novas comprou, á chegada do priminho, com prazer ella tocou. [...] Faço ponto promettendo, ás moças e mocetões, de vender-lhes umas valsinhas por mesquinhos dez tostões. [...] Chegou! Chegou! Chegou! Sortimento de livrinhos, valsas, polkas e quadrilhas, et cetera e tal pontinhos (HIGH-LIFE, 1891, s.p.)⁶⁰⁶.

Figura 32 – Jingle da Loja High-Life de Ouro Preto (1891)

The image shows a historical document with musical notation and text. The title at the top is "NOVO CHEGOU! CHEGOU! CHEGOU!..." followed by "LOJA HIGH-LIFE DE OURO PRETO" and "Mr. Visconti". The left side features piano music with lyrics in Portuguese. The right side contains several columns of text, including lyrics and promotional messages for the store. The text is written in a formal, early 20th-century style.

Fonte: MI/SM/CCL – Fotografia do autor

Ficou claro, portanto, que na segunda metade do século XIX, vários estabelecimentos comercializaram partituras. Apesar de não haver muitas referências de que, dentre as peças comercializadas, existiam arranjos para bandas de música, apenas o fato de que o comércio de papéis de música era ativo na cidade, muito nos interessa. Isso quer dizer que as novidades que chegavam à Corte em pouco tempo chegavam também à capital da Província de Minas Gerais. Assim, as últimas tendências musicais de danças de salão, ópera, entre outras, poderiam estar rapidamente nos ensaios das bandas.

⁶⁰⁵ *Jingle* é um termo da língua inglesa que se refere a uma mensagem musical publicitária, de curta duração e fácil de ser lembrado.

⁶⁰⁶ MI/SM/CCL – Caixa Impressos, Doc. 49.

4.6.3 Compra de instrumentos musicais

Diferentemente do que observamos em relação às partituras musicais, ao se verificar a existência de lojas que comercializavam instrumentos musicais na capital da Província, ao longo do século XIX, nada encontrei. Em alguns anúncios de jornais e, também, nos almanaques, havia a indicação de pessoas que consertavam instrumentos como, por exemplo, no caso dos Srs. Kissel, pai e filho, relojoeiros franceses, que “concertão relógios e instrumentos de música”⁶⁰⁷; ou o do Sr. Alfredo Furst que além de dar aulas de piano, “consertava e afinava o mesmo instrumento”⁶⁰⁸; a venda de instrumentos, porém, não foi sequer mencionada nestes mesmos suportes.

Também não encontrei nenhuma referência a respeito da fabricação de instrumentos por *Luthiers*⁶⁰⁹ na cidade; o mais próximo disso, refere-se a uma anotação do livro de pagamentos da banda Euterpe Cachoeirense, de 1883, sobre “um tambor que foi obsequiado a um latoeiro de Ouro Preto pelo valor de 20\$000 rs” (FIGURA 33). Cabe ressaltar, no entanto, que, neste caso, embora o latoeiro tivesse aceitado a encomenda para fabricar o citado tambor, não parecia ser um especialista em confeccionar instrumentos musicais.

Figura 33 - Tambor do século XIX fabricado por latoeiro para a Banda Euterpe Cachoeirense



Fonte: Fotografia do Autor

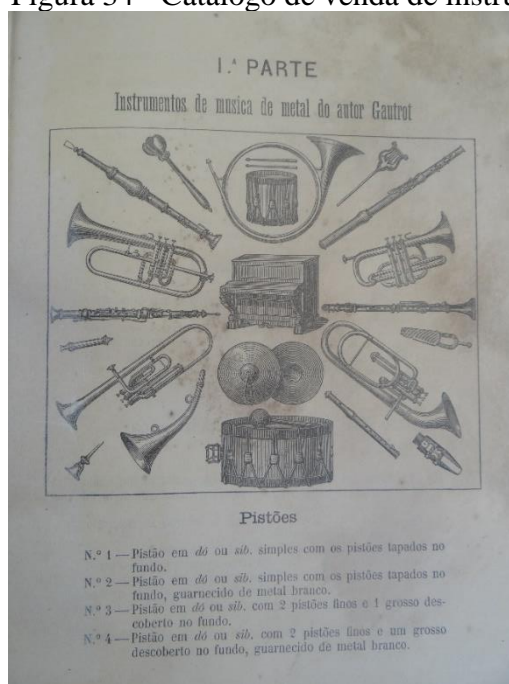
⁶⁰⁷ Jornal *O Universal*, Edição 210, de 14 de fevereiro de 1828. p. 2.

⁶⁰⁸ In: OZZORI, Manoel. *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Litterario do Município de Ouro Preto (MG) de 1890*. Ouro Preto: Typographia d’A Ordem, 1890.

⁶⁰⁹ Profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos musicais, principalmente, de cordas.

Mas, então, como os músicos de Ouro Preto, incluindo as bandas, faziam para adquirir seus instrumentos? As vendas anteriores à década de 70 do século XIX, provavelmente, eram realizadas por meio de encomendas feitas aos viajantes ambulantes que cruzavam a estrada entre a Corte e a capital de Minas Gerais. A partir dessa data, porém, outra forma de vender instrumentos passou a vigorar: a venda por catálogos⁶¹⁰. Nestes catálogos (FIGURA 34), havia uma descrição detalhada e a imagem de cada instrumento; o cliente passou a ter, a partir de então, a possibilidade de ver e comparar os instrumentos antes de comprá-los. No caso específico dos instrumentos de sopro, como eram importados, em sua grande maioria, o nível de detalhamento impressionava; havia, também, comparações que mostravam a diferença entre um instrumento para uso profissional com outro utilizado para aprendizado ou para o lazer; o catálogo trazia, ainda, um comparativo entre marcas diferentes.

Figura 34 - Catálogo de venda de instrumentos musicais (1879)



Fonte: MI/SM/CCL – Fotografia do Autor

O referido catálogo era impresso pela loja “Cardozo & C.^a - Á Euterpe” do Rio de Janeiro, que se apresentava como “a principal loja de vendas de instrumentos musicaes de todo o Império”; havia uma variedade enorme de instrumentos: pistões, clarins, cornetas, cornetas de caça/buzinas, clavicornes, ophicleides, saxhorns, trombones, trompetes, helicons, trompas, soxophones, bombos, caixa de guerra, triângulo ou ferrinho, pratos turcos, além de instrumentos

⁶¹⁰ *Catalogo de instrumentos de musica, cirurgia, dentista, optica, e vários artigos do estabelecimento Cardozo e Cia - Á Euterpe*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1879. 2ª edição.

de sopro de madeira, pianos, instrumentos de cordas, entre vários outros itens relacionados à música, “importados diretamente das principais fabricas de Paris, Londres e Nova York”.

Para adquirir o instrumento, “todas as pessoas que nos quizerem honrar com sua freguezia, poderão dirigir-nos directa ou indirectamente seos pedidos, que prompta e lealmente serão servidas, podendo o correio servir de intermediario para as encomendas”. Como não encontrei nenhum relato sobre lojas de instrumentos musicais em Ouro Preto, nem mesmo anúncios de comerciantes se oferecendo para intermediar a compra por meio dos catálogos, é provável que os músicos passaram a encomendar seus instrumentos musicais pelo correio⁶¹¹. Fato é que os instrumentos importados e vendidos pela loja da Cardozo & Companhia – Á Euterpe, da Corte, por meio dos catálogos, chegaram a Ouro Preto, o que pôde ser comprovado pela gravação presente nos instrumentos, do século XIX, pertencentes ao acervo da banda Euterpe Cachoeirense (FIGURA 35).

Figura 35 - Detalhe da gravação da loja Cardozo e C.^a – Á Euterpe no Helicon da BEC



Fonte: BEC - Fotografia de Otávio Honoratto

Um detalhe interessante sobre a venda de instrumentos pelo catálogo é que, nele, não havia o preço dos produtos. Segundo o anunciante, “os preços não podem ser fixados em nenhum dos artigos, porque são sujeitos a alterações, em consequência de certas crises que produzem a rápida subida ou decida do cambio sobre as praças da Europa, de onde importamos a maior

⁶¹¹ O serviço de correio foi criado em Vila Rica, com sua primeira agência, em 1798, por meio de um alvará expedido pelo então Governador da Capitania Bernardo José de Lorena, o Conde de Sarzedo.

parte dos objetos a venda em nossa casa”. O músico cliente deveria, então, solicitar o valor ao vendedor, no dia em que fosse realizar a compra, pois o preço variava de acordo com as taxas do câmbio financeiro.

A única referência de valores de instrumentos musicais, encontrada durante este estudo, está relacionada no caderno de despesas e receitas da banda União Social⁶¹². Trata-se de uma nota de compras, com a descrição de alguns instrumentos que foram adquiridos para a Corporação no ano de 1886. A seguir, na (Tabela 4), estão relacionados os instrumentos que constavam na referida nota com seus respectivos valores; ainda, os preços de alguns produtos comercializados na mesma época, apenas para efeito comparativo.

Tabela 4 - Relação de instrumentos musicais e seus respectivos valores (1886)

Instrumento	Valor
Bombo, prato e tarô (tarol) ⁶¹³	6\$000 cada
1 flauta	25\$000
1 saxhorn em Mi bemol	50\$000
1 piston	45\$000
1 baxo (baixo) em Mi bemol ⁶¹⁴	80\$000
1 clarinete de ébano ⁶¹⁵	100\$000
1 prato turco ⁶¹⁶	80\$000
1 besta de cachaça (120 garrafas)	8\$000
1 rapadura (de um kilo)	40 reis
1 arroba de carne de ventre	4\$500
1 saco de milho	6\$000

Fonte: Arquivo da Banda União Social – Caderno de Despesas e Receitas BUS

Obs: Na tabela, consta, também, preços de outros produtos apenas para efeito comparativo.

⁶¹² ABUS – *Caderno de Despesas e Receitas da Banda União Social. Relação dos instrumentos adquiridos pela banda e de seus respectivos preços no ano de 1886.*

⁶¹³ Tarol é outro nome dado ao instrumento “Caixa de Guerra”.

⁶¹⁴ Baixo era, também, o nome dado ao bombardon; instrumento mais grave da banda naquele período. Não tem, portanto, nenhuma ligação com o contrabaixo de cordas.

⁶¹⁵ O clarinete era o único instrumento de madeira a compor, obrigatoriamente, todas as bandas em todo o século XIX.

⁶¹⁶ De acordo com o catálogo do estabelecimento Cardozo & C.^a – Á Euterpe, “os pratos turcos eram os únicos afiançáveis; com som e duração superiores. Os fabricados em outros lugares, deveriam ser considerados falsos. Havia no mercado, pratos turcos com três tamanhos diferentes, e cada um deles servia para um tamanho de banda (pequena, média ou grande)”.

Percebe-se pela relação de preços, ora apresentada que, comprar um instrumento musical, naquele período, não era uma tarefa muito fácil, uma vez que eram, em sua maioria importados e, conseqüentemente, muito caros. Soma-se a isso o fato de a maior parte dos músicos integrantes de bandas ser de classe social mais baixa⁶¹⁷. As Corporações compravam os instrumentos e emprestavam aos seus integrantes (prática utilizada pelas bandas até nos dias atuais). Quando era de interesse a compra por parte do músico, facilitavam as formas de pagamento, normalmente, descontando dos valores recebidos nas apresentações, aos quais o instrumentista tinha direito. Mas como as bandas se mantinham, comprando os instrumentos e pagando o mestre e os demais músicos? Uma hipótese é que, além de uma reserva destinada à sociedade musical a cada apresentação (1/3 do valor), a banda tinha, também, a subvenção dos sócios beneméritos – amadores da banda. Acredita-se que esse apoio vinha, também, dos partidos políticos e da igreja.

Muitas perguntas ainda poderiam ser feitas e, para várias delas, continuaremos sem respostas. Fato é que as bandas paisanas ouro-pretanas, do século XIX, promoveram mudanças no cenário sonoro-musical da cidade; surgiram num período de forte recessão financeira e, inesperadamente, acabaram por ser alavancadas, justamente, por este mesmo movimento. Tornaram-se, ao lado de suas congêneres militares, as principais responsáveis por levar a música à população, de todas as camadas sociais, nos mais diversos eventos religiosos, políticos ou cívicos; de comemorações e, também, de tristeza. Foram responsáveis por formarem centenas de novos músicos que dariam continuidade às mesmas e, ainda, tocariam em outros vários tipos de formações instrumentais; formaram, também e, principalmente, ouvintes, que ansiavam pelas novidades que eram trazidas por elas. As bandas, enfim, educavam a sociedade sem, no entanto, possuir uma programática educativa.

⁶¹⁷ As bandas civis constituem-se em organizações privadas, que geralmente reuniam pessoas das camadas mais baixas da sociedade local. No passado, seus componentes foram escravos ou alforriados e, posteriormente, passaram a ser lavradores, mecânicos, escrivães, operários de fábricas, artesãos, barbeiros, militares reformados ou funcionários aposentados. Nas diretorias, ao contrário, era comum a presença de pessoas ilustres da comunidade, principalmente políticos (GRANJA, 1984, p. 43).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa pretendeu investigar como se deu a constituição das bandas de música (militares e paisanas) no cenário musical de Vila Rica/Ouro Preto do século XIX; buscou, também, mapear as atividades desenvolvidas nas/pelas diferentes instâncias desse cenário que contribuíram para a formação de músicos na vila/cidade e para a educação musical da população como um todo, para, então, confrontá-las com as práticas desenvolvidas nas bandas. Uma das contribuições pretendidas com esta pesquisa foi a de investigar as bandas sob a ótica da História da Educação, pois, embora haja um grande número de trabalhos em que tais grupos instrumentais são o objeto de estudo, existe, ainda, uma carência de pesquisas que permitam analisá-las como instâncias educativas. A maior parte das pesquisas, ora mencionadas, foram desenvolvidas em Programas de Pós-graduação dos cursos de Música ou de História e, possivelmente, por isso, os aspectos educativos presentes nas bandas não tenham sido abordados com maior profundidade em nenhuma delas. Além disso, há ainda poucos estudos já desenvolvidos na interface entre a História da Educação e a Música. Assim, este trabalho se insere no conjunto de pesquisas que têm como objeto a análise de diferentes instâncias educativas e seu importante papel na formação de indivíduos e grupos sociais.

Compreender a diversidade musical de Vila Rica/Ouro Preto nos oitocentos foi um desafio bastante complexo, em razão dos sons do passado não poderem mais ser ouvidos. Para desvendar o quebra-cabeças sonoro da vila/cidade e, conseqüentemente, identificar como surgiram as bandas nesse contexto, foi preciso cruzar dados de diferentes tipos de fontes: legislação (Conjunto das Leis de Portugal; Coletânea das Leis do Império do Brasil; Livros das Leis Mineiras); estudos censitários; literatura de viajantes; jornais; almanaques; partituras; instrumentos musicais do século XIX; documentos manuscritos e impressos diversos; estatutos, atas e cadernos de receitas e despesas das bandas; livros de irmandades religiosas; iconografia; romances da literatura brasileira. Colocar esse conjunto heterogêneo de fontes em perspectiva e “cruzá-los”, tentando produzir uma inteligibilidade frente às questões trazidas inicialmente para a pesquisa, foi um importante exercício, nem sempre fácil, mas certamente, desafiador e prazeroso.

Foi possível verificar, em contraste com parte dos estudos que tematizam as bandas que, mesmo com o declínio da exploração aurífera iniciada no final do século XVIII e agravada no início do século seguinte, e a diminuição do financiamento das atividades desenvolvidas pelos músicos,

a maior parte das práticas continuaram a ser desenvolvidas, entretanto, com características bastante distintas.

As irmandades religiosas que eram as grandes contratadoras da mão de obra da música profissional durante o século XVIII, sofriram com a brusca queda nas arrecadações provocadas pelo fim do “ciclo do ouro” e tiveram que diminuir as “pompas” das festas que realizavam. Ainda, a Câmara, que era responsável por promover os “arremates da música” para a contratação das companhias (orquestras) que tocavam nas “grandes festas”, também deixou de financiar tais atividades. O serviço militar, os trabalhos no teatro da Casa da Ópera e as aulas particulares passaram, naquele momento, a figurar como as principais possibilidades de emprego para esses profissionais, uma vez que os contratos firmados com a igreja ficaram cada vez mais escassos e pagos com valores cada vez menores. Outro problema, ainda enfrentado pelos músicos, foi a concorrência dos “curiosos” amadores que, muitas vezes, aceitavam realizar os serviços em troca de alimentos ou por valores bem abaixo dos que eram normalmente utilizados. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, uma boa parcela dos músicos que viviam na cidade no século anterior preferiu continuar instalada na capital em busca de novas oportunidades de trabalho.

Logo, a Irmandade de Santa Cecília dos Professores da Arte da Música (1812), criada pelo grupo de músicos militares do batalhão 11 do Exército, juntamente com outros profissionais civis de Vila Rica, foi a maneira encontrada para organizar e proteger a categoria. A Confraria foi concebida em um formato bastante similar ao de duas outras irmandades de mesmo nome já existentes em Lisboa e no Rio de Janeiro; tinha, no entanto, características muito peculiares e bastante distintas das inúmeras irmandades já existentes na capital de Minas Gerais. Além disso, foi a primeira e única em toda a Capitania a ser formada apenas por membros de uma mesma categoria profissional. Embora fosse uma instância religiosa, sua fundação foi motivada mais pelas necessidades trabalhistas do que para fins devocionais, possuindo todas as características de um “sindicato” da categoria dos músicos. Em seu Livro de Compromissos, era nítida a preocupação da classe em assegurar que o direito de prestar serviços remunerados de música ficassem restritos apenas aos “Professores da Arte”, ou seja, àqueles profissionais que, obrigatoriamente, deveriam ser sócios e aceitos pela irmandade.

O movimento dos músicos profissionais em criar tal irmandade, com o intuito de unir e defender a classe, ocorreu em paralelo a outro, que alterou significativamente o cenário musical da vila/cidade no século XIX: a chegada das bandas de música. Após a vinda da família real para

o Brasil, diversos batalhões do Exército receberam, por meio de decretos, bandas de música formadas por instrumentos de sopro e percussão; o Batalhão 11 de Vila Rica foi agraciado oficialmente com um desses conjuntos no ano de 1817. Há, porém, em algumas fontes encontradas nesta pesquisa, dados que me permitiram concluir que a banda já tocava naquele quartel da capital de Minas Gerais desde 1814 (período coincidente com a instalação das primeiras bandas nos quartéis de outras Capitânicas do Brasil), mesmo que de forma não-oficial.

As bandas militares rapidamente ganharam o gosto do público, pois modificaram o antigo formato da música militar que até então vigorava e que ficava restrita apenas aos quartéis. Tais conjuntos apresentavam-se nas ruas e participavam das celebrações cívicas, políticas e religiosas, tocando diversos gêneros musicais até então desconhecidos da comunidade, reconfigurando, assim, o cenário musical da vila/cidade.

Na década de 1830, Ouro Preto recebeu novas forças militares que, a exemplo da infantaria do Exército, também possuíam suas bandas de música: a Cavalaria do próprio Exército, o Corpo Policial (instância militar pertencente à Província de Minas Gerais) e a Guarda Nacional de Ouro Preto (força paramilitar que apoiava as ações do Exército). Cada uma dessas bandas tinha sua particularidade, mas uma característica era comum a todas: o caráter educativo. Tais bandas formavam, dentro dos batalhões, soldados músicos para tocar em seus quadros. Recrutavam, também, jovens (menores de 18 anos) para ensinar a eles alguns dos instrumentos da banda. Ao aprender a tocar o instrumento, o jovem tornava-se capaz de exercer a profissão de músico, pois logo que completava a idade mínima para se alistar, passava a fazer parte do plantel efetivo militar. Além disso, as bandas, mesmo que involuntariamente, passaram também a educar a sociedade, dando formação musical ao público ouvinte, uma vez que eram responsáveis pela divulgação dos repertórios nas principais festividades civis e religiosas locais. Cada exibição da banda possibilitava à comunidade conhecer novas e variadas composições.

Quando a legislação não mais permitiu a presença dos menores aprendizes na banda (1876), o Exército logo criou uma estratégia para continuar formando os jovens músicos. Instituiu em Ouro Preto a Companhia de Aprendizes Militares de Minas Gerais, que era uma escola gerida pelos militares e que tinha como objetivo formar os filhos dos oficiais e, também, menores órfãos e desvalidos, ensinando-lhes uma profissão. O ensino de música fazia parte do currículo da instituição e era ofertado para aqueles alunos que demonstrassem “aptidão” pela arte; o interessante, porém, é que diferentemente de todas as outras instituições de ensino da cidade que tinham a música no currículo, o formato das aulas não era focado no canto ou no ensino de

piano ou violino. Na “Companhia de Menores” (nome também utilizado na época para se referir à escola militar), as aulas de música eram voltadas para o ensino de instrumentos de sopro, objetivando continuar “alimentando” as bandas de música militares, o que indica que a profissão de músico ainda era vista como uma oportunidade para os jovens desenvolverem uma atividade profissional e, portanto, remunerada.

As bandas militares obtiveram tanto prestígio ao longo do século XIX que, na segunda metade da centúria, passaram a tocar até mesmo em espaços antes não permitidos a elas, como no palco do teatro, por exemplo. A partir da década de 1860, a banda do Corpo Policial assumiu boa parte da programação do Teatro da Casa da Ópera de Ouro Preto, com boa receptividade do público. Passaram a tocar, ainda, em bailes do governo e de políticos, além de procissões e cerimônias religiosas.

As bandas paisanas também se tornaram populares e se fizeram presentes no cenário musical de Ouro Preto. Formadas por pessoas comuns da sociedade civil (não-militares), possuíam, entretanto, o mesmo tipo de formação instrumental das bandas dos batalhões. As primeiras informações sobre este tipo de conjunto musical datam da segunda década do século XIX, o que indica que foram criadas quase que simultaneamente com a primeira banda militar da cidade. O estudo revelou, ainda, que apesar de tais sociedades musicais serem consideradas “civis”, todas possuíam uma estreita ligação com o militarismo, seja por terem sido fundadas pela iniciativa de algum militar; seja por haver entre os músicos alguns militares que dividiam o seu tempo entre tocar na banda da corporação e tocar na banda paisana; seja por haver nos quadros das diretorias dessas sociedades musicais, membros da mais alta patente militar. Não por coincidência, em todas as bandas paisanas encontramos características tipicamente militares que foram continuamente apropriadas, como, por exemplo, os uniformes em forma de fardas, o gestual utilizado nas marchas, a hierarquia estabelecida entre o mestre regente (comandante) e os demais músicos, os tipos de instrumentos utilizados, dentre vários outros aspectos.

Foi na segunda metade do século XIX, no entanto, que surgiu a maioria das bandas paisanas da cidade de Ouro Preto. O fato é que essas bandas, assim como suas congêneres militares, obtiveram grande prestígio junto à população. Coube a elas, assim que os contratos financiados pela Câmara foram se extinguindo, assumir o papel de tocar nas celebrações religiosas da cidade; justamente por este motivo, quase todos os conjuntos paisanos possuíam, além da banda, um coral e uma pequena orquestra. As bandas tocavam nas festividades e procissões de “fora da igreja” e se juntavam a outros instrumentistas de cordas e ao coro para executar o

repertório de “dentro da igreja” nas missas e celebrações. Além das festividades religiosas, participavam, também, assim como as bandas militares, dos mais diversos eventos sociais e políticos da cidade como, por exemplo, nas inaugurações de prédios públicos; em homenagem à chegada de pessoas ilustres e aos políticos; nos desfiles cívicos; nas retretas; nos bailes de casas particulares; nas cerimônias fúnebres. As bandas paisanas passaram a ser presença constante nos momentos de alegria e também nos de tristeza.

A função de formar novos músicos foi outra característica que as bandas paisanas acabaram herdando dos conjuntos militares. A figura dos “aprendizes” teve lugar de destaque em todas as corporações musicais paisanas de Ouro Preto. As bandas utilizavam-se de várias estratégias para incentivar os novatos, não os deixando desistir dos estudos da música. A principal tática usada pelas corporações era a de incluir os aprendizes nos afazeres do grupo, fazendo-os já se sentirem como membros efetivos. Todos tinham voz e voto nas eleições que ocorriam nas bandas, quando da escolha dos cargos da mesa e do regente; além disso, recebiam parte dos valores arrecadados pelo conjunto a cada apresentação, rateados entre os que tocavam e também com os novatos, mesmo quando eles ainda não tinham condições técnicas de se apresentarem. Tais “incentivos” serviam para estimular o desenvolvimento dos aprendizes para que rapidamente pudessem fazer parte do corpo efetivo da banda. A função de ensinar aos novatos a tocar um instrumento ficava a cargo do contramestre da banda.

É importante destacar que participar tocando nas bandas paisanas do século XIX era para os músicos, mais do que um momento de lazer. Para eles, representava uma ocupação e uma fonte de renda complementar, uma vez que a maioria dos instrumentistas possuía outra profissão. No entanto, os princípios defendidos pelos membros da Irmandade de Santa Cecília para que os músicos não se apresentassem gratuitamente foram absorvidos pelas sociedades civis; por isso, eram raras as apresentações realizadas sem o pagamento de um pró-labore.

A principal diferença entre as bandas paisanas e as bandas militares estava justamente no repertório tocado. Como as bandas paisanas passaram a se responsabilizar pela música das celebrações religiosas, encontramos uma grande quantidade de partituras de obras sacras nos arquivos das mesmas, o que não foi frequente entre as militares. No que tange à música laica, foi possível concluir que as bandas paisanas possuíam maior liberdade e autonomia na escolha dos repertórios e, por isso, em seus arquivos de música não-religiosa (laica) encontramos arranjos de praticamente todos os gêneros musicais em voga na época: árias de óperas, valsas, polcas, schottisches, mazurcas, quadrilhas, pasodoble e todas as demais danças de salão que

faziam sucesso na Europa naquele período. Interessante é que praticamente não existiam arranjos desses tipos de música criados originalmente para essa formação instrumental (sopros e percussão); cabia aos próprios músicos das corporações (normalmente o mestre/regente) transcrever e rearranjar as composições que eram escritas geralmente para piano ou para grandes orquestras para que pudessem ser executadas pelas bandas. Os tradicionais dobrados, marchas e hinos – gêneros que se tornaram a marca das bandas militares – também faziam parte do repertório das bandas paisanas.

O estudo revelou, portanto, um cenário em que a música e a educação musical ocorriam de forma ampla e nos mais distintos locais (igreja, escolas, praças, salas das casas, teatro, terreiros, rua) em Vila Rica/Ouro Preto no século XIX. A banda foi, sem dúvida, uma das principais instâncias responsáveis por ambas funções, pois além de levar a música a um grande número de espectadores ouvintes, também formava instrumentistas para tocar em seus quadros e também em outros grupos musicais. Assim, as bandas de música, tanto militares como paisanas, tiveram participação fundamental na formação de novos músicos – jovens e adultos – naquele período, além de contribuir para a instrução musical da comunidade em geral.

Embora este trabalho apresente ainda diversas lacunas, esperamos que possa ter contribuído para os estudos no campo da História da Educação, sobretudo aqueles inseridos no recente diálogo com a Música. Vale destacar que os arquivos e fontes com os quais trabalhamos merecem, ainda, o investimento de outros pesquisadores, considerando a amplitude e a diversidade de abordagens que podem surgir desse rico e vasto acervo documental. Dessa forma, acreditamos que há ainda inúmeras perguntas a serem realizadas pelos Historiadores da Educação, em que a Música e, também, as fontes musicais, possam ser úteis para compreender as práticas educativas de uma determinada época.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Cristiane de Castro Ramos. *Participação feminina na igreja católica: um grupo pela fé*. Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, v. 1, n. 2, ago./dez. 2009.
- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948. 360 p.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, 2018. 2. ed. 419 p.
- ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary". *Yearbook for Traditional Music*, vol.13, 1981). 328 p.
- ALENCAR, Edigar de. *Clareza e Sombra na Música do Povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984. 257 p.
- ALGE, Bárbara. *Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais*. In: *Música em Contexto*. Brasília. n. 1, pp. 143-171, 2017.
- AGUIAR, Antônio Pinheiro de. *BACADAFÁ ou Methodo de Leitura Abreviada*. Rio de Janeiro, Typ. de Pinheiro & C. 1877. [s.p].
- AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Vila Rica dos confrades: a sociabilidade confrarial entre negros e mulatos no século XVIII*. 1993. 356 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 1993, p. 22.
- ALMEIDA, Cândido Mendes. *Código Philipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal*. 14. ed. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Filomático, 1870. Dos que dão música de noite. Livro V, título LXXXI, 1487 p.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 52 p.
- ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. *Minas Gerais de 1750 a 1850: bases da economia e tentativa de periodização*. Revista do LPH, n. 5, pp. 88-111, 1995.
- _____. *De Vila Rica ao Rio das Mortes: mudança do eixo econômico em Minas Colonial*. Locus, v. 11, p. 137-160, 2006.
- ALVES, Paulo Henrique Pinto Coelho Rodrigues. *Partituras em revista: A Revista da Semana como suporte de circulação da música no Brasil na primeira década do século XX*. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, Betim, 2011.
- ALVES, Paulo H. P. C. R; JINZENJI, Mônica Yumi; LOPES, Eliane M. S. T. *Práticas culturais educativas na constituição do cenário musical no Brasil: as partituras em revistas*. In: *Horizontes*, v. 32, n. 2, pp. 07-18, jul./dez.2014.

ALVES, Juvino. *Bandas, filarmônicas e o mestre Manuel Tranquillino Bastos na Bahia dos séculos XIX e XX*. In: Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. pp. 73-78.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. 94 p.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Itatiaia Editora, 1980. 70 p.

ANDRADE, Francisco Eduardo de. *Espaço econômico agrário e exteriorização colonial: Mariana das Gerais nos séculos XVIII e XIX. Termo de Mariana: história e documentação*. Mariana: EDUFOP, 1998, pp. 113-125.

ANDRADE, Leandro Braga de. *Os instrumentos das trocas na praça comercial de Ouro Preto do século XIX: Comércio urbano após o fim do século do ouro*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, julho de 2011. pp. 1-16.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979. 178 p.

_____. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 336 p.

ANUNCIACÃO, Ana Luiza. *Pedagogia liberal e instrução pública na província de Minas Gerais: a Escola Normal de Ouro Preto (1835-1852)*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2011.

AREIAS, Manoela. *Vivas a República: representações da Banda XV de Novembro em Mariana/MG*. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209 p.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças Populares: Festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Saraiva, 2010. 186 p.

ASSIS, Machado de. *A Pianista*. (Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1886). [s.d]. 2 p.

ASSIS, Anatólio Alves de. *A Polícia Militar de Minas na paz, nas guerras e nas revoluções*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 1989. 244 p.

AUGUSTO, Antônio José. *A questão Cavalier, música e sociedade no Império e na República*. 2008. 301 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

AVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. vol. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. 695 p.

_____. *O Teatro em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Turismo e Cultura/Museu da Prata, 1978. 89 p.

AZZI, Rolando. *A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2004. 328 p.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. New York: W.W. Norton and Company, 1963. 432 p.

_____. *Historia de los instrumentos musicales*. Madrid: Taurus Ediciones, 1990. 424 p.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. 168 p.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: Obra Completa (1816-1831)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013. 708 p.

BARBOSA, Rui. *Reforma do ensino primario e varias instituições complementares da instrução publica*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1883. 378 p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico. Catálogo de um arquivo de microfimes - elementos para uma história da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/XEROX, 1978. 454 p.

BARBOSA, José Luís da Silva. *O ensino em grupo de instrumentos de sopro na educação profissional*. In: Encontro anual da ABEM, 7. Recife: ABEM, 1998.

BARBOSA, Joel. *Tradição e inovação em bandas de música*. In: Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. pp. 65-72.

BARBOSA, Lauro Sérgio Versiani & DORNELAS, Humberto (Org.). *Memórias de Ouro Preto*. 2. ed. Ouro Preto: Liberdade, 2015. 182 p.

BARROS, Altamir José de; REIS, Robson Damasceno dos (org.). *Retratos na Parede: fotografias de Brás Martins da Costa e Poemas de Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 175 p.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Musicologia no Brasil, hoje*. BIB, Rio de Janeiro, n. 30, 2º semestre, 1990, pp. 66-74.

BATISTA, Nylton. *Banda de Música: a alma da comunidade*. São Paulo: Scortecci, 2010. 256 p.

BERGAD, Laird W. *Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais 1720-1888*. Bauru: EDUSC, 2004. 390 p.

BÉHAGUE, Gerard. *Música mineira colonial à luz de novos manuscritos*. Barroco, Belo Horizonte, n. 3, pp.15-27, jul. 1971.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. *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. 187 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2005.

BERTUNES, Carina da Silva; FIGUEIREDO, Eliane Leão. *A influência das bandas na formação musical*. In: Encontro anual da ABEM, 13. Rio de Janeiro: ABEM, 2004.

BIASON, Mary Ângela (Org.). *Banda Euterpe Cachoeirense: acervo de documentos musicais – música sacra-manuscritos*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012. 248 p.

BIBBÓ, Caroline Bertarelli. *Divertimentos em Ouro Preto no século XIX*. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

_____. *Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826*. In: Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. pp. 276-293.

BISARO, Xavier. *Chanter toujours: Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVIe-XIXe siècle)*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 246 p.

BLOMBERG, Carla. *Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar*. In: Projeto História, n. 43, 2011. 30 p.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v.

_____. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Ed. Reformada e aum. por Antônio de Moraes Silva. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2v.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. 254 p.

_____. *Nem tudo o que reluz vem do ouro...* In: SZMRECSANYI, Tamás (org.). *História econômica do período colonial*. São Paulo: HUCITEC, 1996, pp. 57-65.

_____. *Em Minas, os negros e seus compromissos*. In: *Compromissos de Irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Claro Enigma/Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007. pp. 276-293.

_____. *Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade*. In: *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2. 592 p.

BOTELHO, Ângela Vianna; REIS, Liana Maria. *Dicionário Histórico Brasil: Colônia e Império*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 320 p.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. Francisco Alves, 1975. 266 p.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. 361 p.

BOXER, Charles. *Vila Rica de Ouro Preto*. In: *A Idade do Ouro do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 405 p.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. Tradução de Rose Marie Reis Garcia e revisão de Maria Elizabeth Lucas, a partir do texto original publicado na revista *Ethnologie Française* 14 (3), 251-264, jul-set 1984.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 407 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRAGHINI, Katya; KAZUMI, Munakata; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. *Diálogo sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades*. Curitiba: Editora UFPR, 2017. 356 p.

BRANDANI, Neyde. *A banda marcial como núcleo de formação musical*. 1985. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins & MELO, Raissa Anastácia de Souza. *A formação do campo artístico-musical em Minas Barroca*. Belo Horizonte: Revista Modus, ano V, n. 7, nov. 2010. pp. 9-30.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se apresenta a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. 228 p.

_____. *Os teatros públicos na capital das Minas setecentistas: da casa da Ópera de Vila Rica ao Theatro do Ouro Preto*. In: Revista IEB, n. 52, set./mar. 2011. p. 89-106.

BRASIL. Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. *Synopse do Recenseamento de 31 de dezembro de 1890 - Município de Ouro Preto em Recenseamento de 1890*. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1898. p. 59.

_____. Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. *Município de Ouro Preto em Recenseamento de 1872*. Grafia original. In: <http://seriestatisticas.ibge.gov.br/>. Acesso em 12 de maio de 2017.

_____. Ministério da Educação e Saúde. *Reforma do Ensino Primário e várias Instituições Complementares da Instrução Pública (1883), proposta por Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1947. (Obras completas, v. 10, t. 1-4).

_____. Conselho Nacional de Estatística. *Sinopse estatística do município de Ouro Preto, estado de Minas Gerais; subsídios para o estudo da evolução política, alguns resultados estatísticos – principais resultados censitários*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1948. Viii + 17p.

_____. Ministério da Educação e Cultura. *Ouro Preto: sesquicentenário da elevação de Vila Rica à Imperial Cidade de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973. 71 p.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. 228 p.

BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a Banda de Música: fanfarras e bandas marciais*. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1988. 137 p.

BURMEISTER, Hemann. *Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo, Martins, 1952, (Biblioteca Histórica Brasileira, XIX). 356 p.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 177 p.

_____. *A história da história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 191 p.

_____. *Variedades de história cultural*. Rio de Civilização Brasileira Editora, 2006. 318 p.

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo: Itatiaia, 1976. 366 p.

BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010. 272 p.

BUY, Peter. *Breve Historia de las Bandas*. In: Boletim Latino Americano de Música. Vol. V. Maryland: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941. pp. 235-248.

CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. *Ouro Prêto*. Belo Horizonte: [s. ed.], 1969. 312 p.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Educação continuada à distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e curso batuta*. 2004. 316f. Tese (Doutorado em Música) -Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

_____. *A Importância das Bandas de Música na Formação do Músico Brasileiro. Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007. 314 p.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Irmandades Mineiras e Missas*. In: Varia História, Belo Horizonte, n. 16, set/1996, pp. 66-76.

_____. *Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas*. In: As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2. 592 p.

_____. *O mecenato dos leigos: cultura artística e religiosa*. In: Arte sacra no Brasil colonial. Belo Horizonte: Edita C/Arte, 2011. pp. 95-111.

_____. (Org.). *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto: aspectos históricos, artísticos e devocionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. 232 p.

_____. (Org.). *Capela de São José dos Homens Pardos em Ouro Preto*. Belo Horizonte: C/ART, 2015. 176 p.

CARRARA, Ângelo Alves. *A capitania de Minas Gerais (1674- 1835): modelo de interpretação de uma sociedade agrária*. História econômica & história de empresas, T. III, v. 2, 2000, pp. 47-63.

CARVALHO, Feu de. *Faustos de Villa Rica*. In: Jornal Estado de Minas, 13/03/1921.

CARVALHO, Vinícius Mariano. *Música de Combate*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 5, n. 51, dez. 2009, pp. 39-42.

CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto: o peso da glória*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010, 196 p.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2000. 314 f. Tese (Mestrado em Artes) – ECA, USP, São Paulo, 2000.

_____. *Em direção a uma história da musicologia no Brasil*. VI Fórum do Centro de Linguagem Musical, São Paulo, 30 nov. - 3 dez. 2004. Anais. São Paulo: ECA-USP, 2004. pp. 69-81.

_____. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, n.1, 2008, pp. 32-57.

_____. (Org.). *João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. 380 p.

_____. *A música religiosa mineira no século XVIII e na primeira metade do século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira – UNESP, 2012. 19 p.

_____. *A música urbana de salão no século XIX*. Apostila n. 11 do curso História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2012. 12p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global Editora, 2001. 4 ed. 192 p.

CASTRO, Jeanne Berrance de. *A Milícia Cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Editora Nacional, 1977. 240 p.

CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. Campinas: Editora UNICAMP, Campinas, 1993. 379 p.

CASTRO, Maria Teresa Mendes de. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano*. 2012. 351 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CAZES, Henrique *et al.* *Raízes Musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Sesc Rio, 2005. 71 p.

CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1998. 241 p.

CHAMON, Carla Simone. *Festejos imperiais: Festas cívicas em Minas Gerais (1815-1845)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002. 196 p.

_____. *Escolas de Artes e Ofícios Mecânicos em Minas Gerais em fins do Império*. In: Cadernos de História da Educação – v. 13, n. 2 – jul./dez. 2014. pp. 569-591.

CHARTIER, Anne-Marie. *Sem escolas pode haver educação musical?* In: Educação em Revista, v. 32, n. 3, Belo Horizonte, 2016. Tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990. 244 p.

_____. *Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico*. In: Revista Estudos históricos. Rio de Janeiro, v.8, n. 16, 1995.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. 77 p.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. 150 p.

CHIMÉNES, Myriam. *Musicologia e história: fronteira ou 'terra de ninguém' entre as duas disciplinas?* In: Revista de História. São Paulo: USP, n.157, 2º semestre de 2007. pp. 15-30.

CISLAGHI, Mauro César. *Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José-SC: três estudos de caso*. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais (1780)*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano VIII, v. I/II, 1897, pp. 561-562.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Nova Metas, 1978. 113 p.

_____. *Entrevista concedida à Revista de História*. São Paulo: USP, n.157, 2º semestre de 2007. p. 173-194.

CONTRERAS, José Rozo. *La Banda: su desarrollo y su importancia para el arte e la cultura*. In: Boletim Latino Americano de Música. Vol. IV. Bogotá: Instituto Interamericano de Musicologia, 1938. pp. 159-165.

COSTA, Iraci Del Nero da. *A estrutura familiar e domiciliária de Vila Rica no alvorecer do século XIX*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, IEB-USP, n. 19, p. 17-34, 1977.

_____. *Vila Rica: população (1719-1826)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979. 268 p.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de banda: Um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*. 1997. 42 f. Monografia (Especialização em Artes) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

COSTA, Ana Paula Pereira. *Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas colonial*. Revista de História Regional 11(2): 109-162, Inverno, 2006.

COSTA, Manuela Areias. *Música e História: as interfaces das práticas de bandas de música*. In: Caminhos da História. Vassouras, v. 6, n. 2, jul./dez., 2010. pp.109-120.

_____. *Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares*. In: Revista Tempos Históricos, v. 15, 2011. pp. 240-260.

COSTA, Antônio Gilberto. *A cartografia do território de Minas Gerais e seus limites oitocentistas: anexações e desmembramentos*. In: IV Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica. Porto, 2011. pp. 1-21.

COTTA, Francis Albert. *No rastro dos Dragões: universo militar luso-brasileiro e as políticas de ordem nas Minas setecentistas*. 2004. 302 f. Tese (Doutorado em História) - FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

_____. *Organização militar*. In: ROMEIRO, Adriana & BOTELHO, Ângela Vianna (Org.). *Dicionário Histórico das Minas Gerais*. 2. ed. Revista. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 218.

_____. *Breve História da Polícia Militar de Minas Gerais*. Revista, ampliada e ilustrada. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006. 1155 p.

CROWL JR., Harry Lamott. *A produção musical em Minas no período colonial*. In: *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, v. 4, n. 2-3, pp. 217-225, mai/dez. 1989.

CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. 176 p.

_____. *Educação e desenvolvimento social no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. 293 p.

CURT LANGE, Francisco. *La música em Minas Gerais*. In: *Boletim Latino Americano de Música VI*. Montevideo, 1946. pp. 471-494.

_____. *A música barroca*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. 6ª. São Paulo, Difel, 1985. Tomo I, 2.volume [v.2], livro 3., cap. III, pp. 121-160.

_____. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5.,s.l., s.d., Actas. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966. v.4, pp. 5-106.

_____. *A música na Villa Real de Sabará*. Marília: Estatutos Históricos, 1970. pp. 158-160.

_____. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais (Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco)*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [1982]. 470 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.8).

_____. *A Música no Período Colonial de Minas Gerais*. In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. I Seminários sobre cultura mineira no período colonial. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979, pp. 38-75.

_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458 p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1)

_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5).

_____. *O milagre musical do barroco mulato*. In: Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo. São Paulo: Jornal O Estado de São Paulo, 10 de maio de 1965. p. 5.

_____. *Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica*. Anuario / Yearbook / Anuário, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, pp. 110-160, 1968.

_____. *Pesquisas luso-brasileiras: Barroco*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v.11, pp.71-139, 1980/1981.

DEL BEN, Luciana. *A pesquisa em Educação Musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros*. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 7, 2003. pp. 76-82.

DELAMARE, Alcibiades. *Villa Rica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 254 p.

DELLA MÔNICA, Laura. *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Tipografia Edanee S. A., 1975. 136 p.

DIAS, Renato da Silva. *Entre a Cruz e a espada – religião, política e controle social nas Minas do Ouro (1693-1745)* In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 26. n. 43: p. 155- 175, jan./jun. 2010.

DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. 3 vols., v. 3, 208 p.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra, o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 144 p.

DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. 1992. 256 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1992.

DREYFUS, Dominique *et al.* *Raízes Musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Sesc-RJ, 2005. 72 p.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. 426 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

DUBY. *Problèmes et méthodes en histoire culturelle*. In: LE GOFF, Jacques; KOPECZI, Bela (Orgs.). *Objet et méthodes de l'histoire de la culture*. Actes du Colloque Franco-Hongrois de Tihany. Paris/Budapest: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique/Akademiai Kiadó, 1982. pp. 13-18.

DUPRAT, Régis. *Uma pesquisa sobre a Música Popular Brasileira do século XIX*. In: BIASON, Mary Ângela BIASON (Org.). *Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência*. Bandas de música no Brasil. Ouro Preto, MG. pp. 33-40, 2008.

DUPRAT, Régis & DUPRAT, Rogério. *Dobrados*. *Coleção Três séculos de Música Brasileira*. Disco. Rio de Janeiro: Copacabana, 1979.

DURKHEIM, Emile. *Educação e sociologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967. 120 p.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 150 p.

_____. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. v. 1. 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 277 p.

_____. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 398 p.

_____. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 204 p.

ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von. *Pluto brasiliensis*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, vol.1e 2.

_____. *Notícias e reflexões estatísticas a respeito da Província de Minas Gerais*, por barão de Eschwege. Lisboa: Typ. Da Academia R. das Sciencias de Lisboa, t. IX, p.1.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de transição de uma banda civil para uma banda sinfônica*. 2010. 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*; tradução Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 120 p.

FARIA, Maria Auxiliadora. *A Guarda Nacional em Minas 1831-1873*. 1977. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1977.

FARIA FILHO, L. BELO, Laureana, RESENDE, Fernanda, ROSA, Walquíria. *Fontes para história da educação em Minas Gerais no século XIX*. Educação em Foco, v.4, n.1, mar/ago, 1999. pp.73-89.

FARIA FILHO et. al (Org.). *Educação Elementar: Minas Gerais na primeira metade do século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 145 p.

FERREIRA, Francisco Inácio. *Opulência de Minas Geraes*. Belo Horizonte: Revista do Arquivo Público Mineiro, v.28, 1924. pp. 11-155.

FERREIRA, Maria Carmen Gomes (Org.). *O lazer em Ouro Preto e Mariana: plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1973. 40 p.

FERREIRA, Rita de Cássia Oliveira. *A Escola Normal da Capital: Instalação e organização (1906-1916)*. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FÉTIS, F. J. *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar*. Lisboa: [s.n.], 1858. [s.p].

FILHO, Amilcar Vianna Martins (Org.). *Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Claro Enigma/Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007. 293 p.

FILHO, José Vieira. *Instrumentos musicais de sopro: manual de manutenção e reparos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 240 p.

FISHER, Celia B.; FYRBERG, Denise. *Participant partners: College students weigh the costs and benefits of deceptive research*. In: BERSOFF, D.N. (Org.). *Ethical conflicts in psychology*, p. 381-388. Washington: American Psychological Association, 1995.

FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *História da Educação e História Cultural*. In: VEIGA, Cynthia Greive & FONSECA, Thaís Nívia de Lima e (Org.). *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 352 p.

FONSECA, Marcus Vinícius. *A educação dos negros: uma nova face do processo de abolição da escravidão no Brasil*. Belo Horizonte: Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa em História da Educação, 2002. 202 p.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *A música em arquivos de Minas Gerais e Espírito Santo: uma contribuição para o estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro*. In: *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 315-325. 527 p.

_____. *A música para Banda em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2013. 287 p.

FONSECA, Alexandre Torres. *A revolta de Felipe dos Santos*. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de (Org.). *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Companhia do Tempo; Autêntica, 2007, vol. 1, pp. 549-566.

FONSECA, Cláudia Damasceno & VENANCIO, Renato Pinto. *Vila Rica e a noção de “grande cidade” na transição do Antigo Regime para a época contemporânea*. *Locus*, v. 20, n. 1. Juiz de Fora, 2014.

FONTOURA, Marcos Aragão. *A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte: música e sociedade*. 2011. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2011.

FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. 2 ed. New York: Dover Publications, 1982 (1ª edição: 1914). 592 p.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263 p.

FREIRE, Vanda Bellard. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música*. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.

FREITAS, Daniele Patrícia dos Santos. *Entre os naipes da memória e da história: A corporação Musical Nossa Senhora de Lourdes de Vespasiano*. 2008. 76 f. Monografia (Especialização em Ensino e Pesquisa no Campo da Arte e da Cultura) - Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 626 p.

FREYREISS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1982, 138 p.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957. 254 p.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *História das Culturas do Escrito: tendências e possibilidades de pesquisa*. In: Cultura escrita e letramento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. pp. 218-248.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira & LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *História da Educação*. Coleção [o que você precisa saber sobre...]. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001. 108 p.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira & LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *Território Plural: a pesquisa em história da educação*. São Paulo: Ática, 2010. 112 p.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. *Bandas de instrumentistas de sopro: um panorama dos grupos em atuação na cidade de Santa Maria*. Santa Maria: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Revista Expressão, 2004. pp. 67-71.

GARBOSA, Guilherme Sampaio; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. *Bandas de Música Escolares de Santa Maria: um perfil de seus integrantes*. Santa Maria: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Revista Expressão, 2005. pp. 197-202.

GERBER, Henrique. *Noções geográficas e administrativas da Província de Minas Gerais... com uma planta topográfica do Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Georges Leuzinger, 1863. 85 p.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 216 p.

GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMES, Vítor Sérgio. *A Educação Musical em Minas Gerais na segunda metade do século XIX: o caso do músico Leôncio Francisco das Chagas*. 2017. 171 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.

GONZAGA, Tomás Antônio. *As Cartas Chilenas (Edição de Bolso). Carta 11ª*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. 184 p.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de; ROSA, Walquíria Miranda. *História da Escola Normal em Minas Gerais (1835-1906)*. In: PEIXOTO, Anamaria Casasanta., FARIA FILHO, Luciano Mendes., (org.) Lições de Minas – 70 anos de Secretaria da Educação. Secretaria de Estado da Educação do Estado de Minas Gerais, 2000. 172 p.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A banda: Som e Magia*. 1984. 163 f. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) - Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 1984.

GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 1965.

_____. *A Escrava Isaura*. São Paulo: Editora Scipione, 2002. 88 p.

_____. *A filha do Fazendeiro*. In: *História e Tradições da Província de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, 1867. pp. 17-89.

_____. *A cabeça de Tira-Dentes* de Bernardo Guimarães. In: *História e Tradições da Província de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, 1867. pp 5-16.

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário no Brasil Império*. São Paulo: EDUSP, 2008. 272 p.

HAUCK, João Fagundes *et al.* *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo. Segunda Época: A Igreja no Brasil no Século XIX*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980. 322 p.

HÉBRARD, J. *A escolarização dos saberes elementares na época moderna*. Teoria & Educação, v. 2, 1990, pp. 65-110.

HERVAL, Marquês do. *Systema Geral de Toque de Corneta*. Rio de Janeiro: Exército do Brasil, 1878. 42 p.

HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. 380 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, 110 p.

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. *O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico*. Recife: Center Print, 2010. 16 p.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p.

JARDILINO, J. R. L.; PEDRUZZI, J. S. *A Escola Normal de Ouro Preto: um percurso marcado por crises e reestruturações (1835-1852)*. Cadernos de História da Educação, UFU, v. 15, p. 679-699, 2016.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Os sons da República: o ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República – 1889 – 1930*. 2003. 189 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. *Da arte à educação: a música nas escolas públicas (1838-1971)*. 2008. 322 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

JARDIM NETO, Oswaldo da Veiga. *The role of the military and municipal bands in shaping the musical life of Macau, Ca. 1809 to 1935*. 2002. 287 f. Mestrado (Master of Philosophy). Taipa Island: Department of Music/University of Hong Kong, 2002.

JENKINS, Lucien (Org.). *Manual Ilustrado dos Instrumentos musicais*. Tradução de Denis Koishi e Danica Zugic. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 416 p.

JERÔNIMO, Alcebíades Taciano. *Lendas, tradições e costumes de Ouro Preto*. S. 1, Imprensa Oficial, 1967. 139 p.

JINZENJI, Mônica Yumi. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. 300 p.

JINZENJI, Mônica Yumi & MORENO, Andrea (Org.). *Histórias da Educação, Vol. 1*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. 368 p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976. 132 p.

LAGE, Ana Cristina Pereira. *Conexões Vicentinas: particularidades políticas e religiosas da educação confessional em Mariana e Lisboa oitocentistas*. 2011. 246 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LANA, Éric Vinícius de Aguiar. *As partituras de O Malho e seu leitor modelo*. 2011. 141 f. Dissertação (mestrado em Educação). Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Betim, 2011.

LARA, Silvia Hunold (Org.). *Ordenações Filipinas: livro V*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 512 p.

LATIF, Mirian de Barros. *As Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1991. 213 p.

LEMOS JÚNIOR, Wilson. *O Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária de Curitiba - 1931-1956*. 2005. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. *Cursos de Formação de Professores nas Faculdades Estaduais de Música de Curitiba 1948-1975*. 2015. 173 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2015.

_____. *História da formação de professores de música: o contexto paranaense*. Curitiba: Editora Appris, 2017. 241 p.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música – Vila Rica, século XVIII*. 2007. 235 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 2007.

LIBBY, Douglas Cole. *Transformação e trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 404 p.

_____. *Habilidades, artífices e ofícios na sociedade escravista do Brasil colonial*. In: LIBBY, Douglas Cole; FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). *Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume. 2006. p. 67.

LIBBY, Douglas Cole & PAIVA, Clotilde Andrade. *Alforrias e forros em uma freguesia mineira: São José d'El Rey em 1795*. Revista Brasileira de Estudos de População. v. 17. n. 1/2. jan./dez. 2000. p. 23.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*. São Paulo: Abril S/A Cultural, 1983. 124 p.

LIMA, Marcos Aurélio. *A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. 2000. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

LIMA, Allysson Fillipe Oliveira. *O povo entoa a Revolução: movimentos populares e canções na Revolução Francesa (1789-1794)*. 2017. 161 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Vila Rica do Ouro Preto, síntese histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Pap. Tip. Brasil, 1957. 228 p.

_____. *Visões do passado*. Sumário: 1 – Portugal na Capitania de Minas Gerais; 2 – Ouro Preto. Rio de Janeiro: Portela, 1934. 125 p.

LISBOA, Karen Macknow. *Viajantes veem as festas oitocentistas*. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, pp. 612-632.

LOPES, Francisco Antônio. *Os Palácios de Vila Rica: Ouro Preto no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. 287 p.

LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *Colonizador-colonizado: uma relação educativa no movimento da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985. 260 p.

_____. *Pesquisando Música: Partituras de Música Popular Brasileira em Revistas Literárias – o acervo de um herdeiro*. Texto apresentado no I Encontro de Musicologia realizado pela UFOP durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana/Fórum das Letras. Ouro Preto, 2009. 22 p.

_____. *Relações coloniais como relações educativas*. In: Revista Brasileira de Educação, n. 15. Set/Out/Nov/Dez, 2000. 8 p.

LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira *et al.* (Org.). *500 de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 606 p.

LOTT, Mirian Moura. *Sob o badalar dos sinos, o arda modernidade. Ouro Preto: população, família e sociedade, 1838-1897*. 2009. 466 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

_____. *A lista nominativa de 1838: características demográficas, econômicas e sociais de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2015. 19 p.

_____. *Entre a tradição e a modernidade: as práticas obituárias em Ouro Preto, no século XIX*. In: *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto: aspectos históricos, artísticos e devocionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. pp. 149-163.

LOUREIRO, Alicia Maria. *O ensino da música na escola fundamental: um estudo exploratório*. 2001. 241 F. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 435 p.

LUNA, Francisco Vidal; COSTA, Iraci del Nero da. *Minas Colonial: economia e sociedade*. São Paulo: FIPE/Pioneira, 1982. 224 p.

LUZ, Itacir Marques da. *Irmandade e educabilidade: um olhar sobre os arranjos associativos negros em Pernambuco na primeira metade do século XIX*. In: *Educação em Revista*, v. 32, n. 3, Belo Horizonte, Jul/Set. 2016.

MACIEL, Francisca Izabel Pereira. *As cartilhas e a história da alfabetização no Brasil*. In: *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 11, pp. 147-168, abr. 2002.

MAIA, A. E. dos Santos. *Ouro Preto: Homens, Ideias e Fatos*. Ouro Preto: Editora Ouro Preto, 1969. 180 p.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro*. Maryland: Scarecrow Press, 2004. 187 p.

MAR, Norman Del. *Anatomy of the orchestra*. California: University of California Press, 1983. 526 p.

MARCILIO, Maria Luíza. *A população do Brasil em perspectiva histórica*. In: COSTA, Iraci del Nero da (Org.). *Brasil: história econômica e demográfica*. São Paulo: IPE-USP, 1986, p. 11-27.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 321 p.

MARROU, Henri. *Santo Agostinho e o Agostinismo*. São Paulo: Editora Agir, 1957. 192 p.

MARTINS, Roberto Borges. *Minas Gerais no Século XIX: tráfico e apego à escravidão*. *Estudos Econômicos*, 13 (1), 1983, pp. 181-209.

_____. *Minas e o tráfico de escravos no século XIX, outra vez*. In: SZMRECSÁNYI, Tamás; LAPA, José Roberto do Amaral (Org.). *História econômica da Independência e do Império*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 124.

_____. *Vila Rica, vila pobre: dilemas de uma historiografia de aluvião*. [s.n.t]. 20 p.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 152p

MARTINS, Inês Beatriz de Castro. *Criação, organização e atuação do Corpo Policial do Ceará (Polícia Militar) e sua banda de música (1835-1889)*. Lisboa: Anais do XXXIII Encontro da Associação Portuguesa de História Econômica e Social, 2013. pp. 232-253.

_____. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades sociais (c.1850-1930)*. 2017. 483 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG), Belo Horizonte, 2017.

MARTINS, A. de Assis & OLIVEIRA, J. Marques de. *Almanak Administrativo e Industrial de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: Typographia de Actualidade, 1864. 435 p.

MARTINS, Neide Marcondes & BELOTTO, Manuel Lelo. *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 305 p.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Um Recenseamento na Capitania de Minas Gerais – Vila Rica 1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 209 p.

_____. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (documentos Avulsos)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966. 290 p.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil (1807-1811)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. 462 p.

MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira (Brasil-Portugal – 1750-1808)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 317 p.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Gaudí Editorial, 2012. 280 p.

MEIRA, Antônio Gonçalves; SCHIRMER, Pedro. *Música Militar e Bandas Militares: origem e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Estandarte Ed., 2000. 136 p.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. 362 p.

MELLO, Cristiane Figueiredo Pagano de. *Os corpos de ordenanças e auxiliares: sobre as relações militares e políticas na América Portuguesa*. In: História: Questões & Debates, Curitiba: Editora UFPR, n. 45, p. 29-56, 2006.

MELO, Edésio de Lara. *Marchas Fúnebres: tradição musical na microrregião de São João del-Rei-MG (1870-1965)*. 2013. 287 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. IEPHA-MG: Belo Horizonte, 1975, 128 p.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern: University Press, 1964. 376 p.

MINAS GERAIS. Polícia Militar de Minas Gerais. *Catálogo do Museu Histórico da Polícia Militar*. Belo Horizonte: PMMG, 1981. 130 p.

_____. Conselho Estadual de Cultura. *III Seminário sobre a cultura mineira: século XIX*. Belo Horizonte: SEC, 1982. 228 p.

_____. Secretaria de Estado de Cultura. *Pelas bandas de Minas*. Belo Horizonte: Assessoria de comunicação social da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 1996. 19 p.

MONTEIRO, Maurício. 1995. 284 f. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794 -1832)*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1995.

_____. *Música e mestiçagem no Brasil*. Revista Nuevo Mundo, seção debates, 2006. Disponível em < <http://www.nuevomundorevues.org/index162html>>. Acesso em 12 jun. 2014. pp. 1-14.

_____. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 353 p.

MORAES FILHO, P. & CARDOSO, J. P. *Limites entre São Paulo e Minas Gerais. Memória*. Rio de Janeiro: IHSS, 1920. 52 p.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975. 64 p.

_____. *O órgão da catedral de Mariana*. Suplemento cultural, São Paulo, v.3, n. 138, jun. 1979, p.16.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 208 p.

_____. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. In: Revista Brasileira de História, v. 20, n. 39, 2000.

_____. *Sons e música na oficina da história*. In: Revista de História. São Paulo: USP, n. 157, 2º semestre de 2007. pp. 7-14.

MORAES, José Geraldo Vinci de & SALIBA, Elias Thome. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. 412 p.

MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Livros de Viagem: 1803-1900*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 263 p.

_____. *O Olhar do Outro*. In: Revista Projeto História, São Paulo, v. 23, 2001. pp. 209-215.

_____. *Mulheres Viajantes no século XIX*. In: Cadernos Pagu. São Paulo: USP, n. 15, 2000. pp. 129-143.

MOURÃO, Paulo K. *O ensino em Minas Gerais no tempo do Império*. Belo Horizonte: Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1959.

MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990. 179 p.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 117 p.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. *A importância da banda de música como formadora do músico profissional, enfocando os clarinetistas profissionais do Rio de Janeiro*. Goiânia: ENECIM, 2004. CD-ROM.

_____. *O método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de Banda de Música*. 2007. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2007.

NETTL, Bruno. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 2010, 288 p.

NETO, Luiz Domingos do Nascimento. *Cor, suor e som: inserção social e prática musical no Recife (c.1789 - c.1822)*. 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NETTO, Gualter Mathias. *A banda é nossa*. In: Revista O Cruzeiro, 26 de novembro de 1966. pp. 42-47.

NEVES, José Maria. *Cultura Mineira – século XIX*. In: *Anais do III seminário sobre a cultura mineira: século XIX*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. pp. 45-52.

NEVES, Leonardo Santos. *Organização do ensino secundário em Minas gerais no século XIX*. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

NEVES, Leonardo Santos; VEIGA, Cynthia Greive. *O ensino secundário em Minas Gerais: a construção de uma cultura pedagógica no Império*. In: *Histórias de Práticas Educativas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. pp. 156-178.

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. *Sentidos e sensibilidades: sua educação na história*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. 180 p.

OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O canto civilizador: música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX*. 2004. 227 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *A música oficial em Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1974. 107 p.

_____. *Ouro Preto e Mariana*. São Paulo: Berlendis Vertecchia, 1980. 168 p.

OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *Devoção e Poder: a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Ouro Preto (1732-1800)*. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP, Ouro Preto, 2010.

OURO PRETO. In: *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959, v. 26, p. 215-238.

_____. *Bi-centenário de Ouro Preto, 1711-1911 - memória histórica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1911. 400 p.

OZZORI, Manoel. *Almanack Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Literário do município de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990. 240 p.

- PAIVA, Clotilde Andrade. *População e economia nas Minas Gerais do século XIX*. 1996. 217 f. Tese (Doutorado em História) - FFLCH-USP, São Paulo, 1996.
- PAIVA, Clotilde Andrade & GODOY, Marcelo Magalhães. *Território de Contrastes: economia e sociedade das Minas Gerais do século XIX*. In: Anais do X Seminário sobre Economia Mineira. Belo Horizonte, 2002.
- PAULA, Rodrigo Teodoro de. *Estudo sobre a Sonoridade Ritual e O Cerimonial Fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. 2017. 314 f. Tese (Doutorado em Ciências Musicais) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.
- _____. *A memória sonora*. In: RESENDE, M. E. Lage de & VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). In: História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v. 2; pp. 451-473.
- PEDROSA, Filipe Nolasco. *A transmissão do gosto musical: escutando professores/as de música*. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.
- PEDRUZZI, Jumara Seraphim. *A Escola Normal de Ouro Preto: instituição e formação docente no contexto educacional mineiro do século XIX (1835-1889)*. 2016. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2016.
- PEIXOTO, José Maria Pinto. *Sobre a sedição militar de Ouro Preto em 1833*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas, v. 11 (1/2), jan/jun 1906. pp. 341-359.
- PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros*. 1999. 245 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 1999.
- PEREZ, Léa Freitas. *Festas e Viajantes nas Minas oitocentistas, segunda aproximação*. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 2009, v.52, n. 1. pp. 289-338.
- PEREZ *et al.* (Org.). *Festas e Viajantes em Minas Gerais no Século XIX: compêndio de citações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 292 p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade*. In: CARVALHO, José Murilo de e NEVES, Lúcia Maria Bastos, (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 597 p.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical Editores, 1984. 493 p.
- POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. 2 v. 471 p.
- PRADO, Adélia. *Os componentes da banda*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985. 87 p.
- PRECIOSO, Daniel. *Os músicos e as solenidades na capela de São José*. In: Capela de São José dos Homens Pardos de Ouro Preto: história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015, pp. 66-99.

_____. *Os músicos pardos em Vila-Rica (c.1770-c.1809)*. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – ANPUH – Fortaleza, 2009. p. 2.

_____. *Aspectos da música religiosa na colônia: regentes, compositores e instrumentistas pardos (Vila Rica, 1770-1808)*. São Paulo: Revista Histórica, edição n. 50, out. 2011.

RAJÃO, Beth. *Vamos ver a banda passar*. Nova Lima: Associação Amigos da Cultura, 2012. 74 p.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. Lisboa: Edições 70, 1982. 289 p.

REILY, Suzel Ana. *Bandas de Sopro: um diálogo transcultural*. In: Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2008. pp. 23-32.

REILY, Suzel Ana & BRUCHER, Katherine. *Brass Bands of the world: militarism, colonial legacies, and local music making*. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

REIS, Dalmo da Trindade. *Bandas de Música: fanfarras e bandas marciais*. Rio de Janeiro: Eulenstein Música S.A., 1961. 53 p.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas (Org.). *II Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987. 290 p.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1989. 765 p.

_____. *A música integrada no fenômeno social do século XIX*. In: Anais do III seminário sobre a cultura mineira: século XIX. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. pp. 53-68.

REZENDE, Leandro Gonçalves de. *O repertório iconográfico da capela de São José*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Capela de São José dos Homens Pardos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: C/ART, 2015, pp. 100-131.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manoel Dias de Oliveira - Um compositor brasileiro dos tempos coloniais – partituras e documentos*. 2000. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2000. p. 103.

ROCHA, José Joaquim da. *Memória Histórica da Capitania das Minas Geraes*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro, v.2, jul./set. 1897, pp. 425-517.

ROCHA, Gentil. *A banda do Rosário*. Ouro Preto: IAC, 1985. 85 p.

ROCHA & GARCIA. *História da Educação Musical no Brasil: reflexões sobre a primeira edição do GT 1.3 – XXII Congresso da ABEM (2015)*. In: Revista da ABEM, Londrina, v. 24, n. 37, jul-dez 2016, p. 114-126.

RODARTE, Mário Marcos Sampaio. *O caso das Minas que não se esgotaram: a pertinácia do antigo núcleo central minerador na expansão da malha urbana da Minas Gerais oitocentista*. 1999. 174 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

ROSA, Walquíria Miranda. *História da Escola Normal em Minas Gerais. (1835-1906)*. In: FARIA FILHO, L. M; PEIXOTO, A. M. C. (Org.). *Lições de Minas*. Belo Horizonte: Secretaria de Educação de Minas Gerais, 2000, v.1, pp. 18-31.

RUAS, Eponina. *Ouro Preto: sua história, seus templos e monumentos*. 3 ed. Minas Geraes: Imprensa Oficial, 1964. 249 p.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989, 166p.

RUSSELL-WOOD, Anthony John R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 420 p.

SÁ, Carolina de Mafra. *Teatro Idealizado, Teatro Possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

_____. *Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo Club Dramático Arthur Azevedo, em São João Del Rei MG (1915-1916)*. 2015. 316 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SÁ, Vanda de. *Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII: Évora e Porto*. In: *Do espírito do Lugar: música, estética, silêncio, espaço, luz*. Évora: Open Edition Books, 2016.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, 2006 (1ª edição: 1941). 560 p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 1048 p.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. 1º tomo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975. 379p.

SALDANHA, Flávio Henrique Dias. *Os oficiais do povo: a Guarda Nacional em Minas Gerais oitocentista, 1831-1850*. 2004. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) – UNESP, Franca, 2004.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas - século XVIII*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2. ed., 2007. 204 p.

_____. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999. 235 p.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426 p.

_____. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: Edição do Autor, 1985. 230 p.

_____. *Banda de Música: tradição e atualidade*. In: Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 222-230. 527 p.

SAMPAIO, Antônio Borges. *A Música em Uberaba*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano VII, fascículos III e IV, jul-dez 1902. pp. 691-699.

SANTIAGO, José Jorge Pinto. *Das práticas musicais aos arquivos vivos: bandas brasileiras, literatura local e a cidade*. In: Revista Redial, n. 8/9, 1997/1998. pp.189-200.

SANTOS, Carlos José dos. *Ouro Preto*. In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1929. p. 319-327.

SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)*. São Paulo: Annablume, 2009. 204p.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. 381 p.

_____. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 2. ed. 392 p.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de. *O Método Bacadafá: leitura, escrita e língua nacional em escolas públicas primárias da Corte imperial (1870-1880)*. In: História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 18, pp. 173-189, set. 2005.

SCHULZ, John. *O exército e o Império*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *O Brasil Monárquico: declínio e queda do Império (História geral da civilização brasileira, v.4, tomo II)*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1974, p. 235-258.

SEINCMAN, Eduardo. *Tempo Histórico, Tempo Mítico: Som e Silêncio em Mozart e Schoenberg*. Revista USP, São Paulo, n. 81, 2009, pp. 106-127.

SERAFIM, Leandro et. al. *Memória e História das Bandas e Sociedades Musicais Brasileiras*. Nova Friburgo: E-ditora, 2015. 126p.

SILVA, Antônio de Maraes. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1883. v. 1, 269 p.

SILVA, Cíntia Fernanda Barbosa da. *O Ofício do Músico em Recife: a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos Oitocentos (1840-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

SILVA, Francisco de Assis Gonzaga da. *Cópia musical e contexto social na música mineira do século XIX*. In: Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 442-453. 527p.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Org.) *Escritos sobre história e educação*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, p. 479- 515.

SILVA. Lucílio Luis. *Educação e trabalho para o progresso da nação: o Liceu de artes e ofícios de Ouro Preto (1886 – 1946)*. 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica) - CEFET/MG, Belo Horizonte, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História Militar do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 1965. p. 214. 575 p.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da Música militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História, 2008. 304 p.

_____. *Hinos Patrióticos e Militares Portugueses*. Lisboa: Editora Estado Maior do Exército, 2010. 352 p.

_____. *Toques de Ordenança Militar*. Lisboa: Tribuna da História, Coleção História Militar 2013. 176 p.

_____. *As bandas Filarmónicas no Distrito de Setúbal*. Setúbal: FDCCR, 2016. 147 p.

_____. *Bandas de Música na História da Música de Portugal*. Lisboa: Fronteira do Caos, 2017. 439 p.

SOUZA, Jusamara. *Sobre as várias histórias da Educação Musical no Brasil*. Revista ABEM, Londrina, 2014, v. 22, n. 33, pp. 109-120.

SOUZA, Fernando Prestes de. & LIMA, Priscila de. *Músicos Negros no Brasil Colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX)*. Revista Vernáculo, n. 19 e 20, 2007. 36 p.

SOUZA, Rosa Fátima de. *Inovação Educacional no século XIX: a construção do currículo da escola primária no Brasil*. In: Cadernos Cedes, ano XX, n. 51, nov. 2000. 20 p.

SPIX, J. B. von. & MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 388p.

TAUNAY, Afonso de E. *Músicos Pretos em São Paulo*. Documento pertencente ao acervo Francisco Curt Lange - BU/UFMG, recolhido pelo musicólogo em 1944. 1p.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007. 156 p.

_____. (Org.). *Pra ver a banda tocar: Educação Patrimonial em Mariana - Catálogo sobre as bandas de música de Mariana*. Mariana: Historiarte, 2008. 55 p.

TEIXEIRA, Verena Brito. *Memória e História: uma narrativa histórica da banda de música do Corpo de Bombeiros do Pará (1890-1990)*. In: Memória e História das bandas e sociedades musicais brasileiras. Nova Friburgo: Editora, 2015. pp. 135-198.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*. Belo Horizonte: Editora Vozes, 1972. 176 p.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1997. 192 p.

_____. *Os sons que vêm da rua*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005. 240 p.

TONI, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. 1985. 223 f.* Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/ USP, São Paulo, 1985.

TREVOR, Herbert & BARLOW, Helen. *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. Disponível em <<https://ia902300.us.archive.org/5/items/instituicoesdeig00trin/instituicoesdeig00trin.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

TRINDADE, Raimundo Otávio. *Velhos Troncos Ouropretanos.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1951. 218 p.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808).* Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 600 p.

_____. *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889).* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 752 p.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editôra, v. 1, 1964. 255 p.

_____. *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889).* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1977. 362 p.

VASCONCELOS, Salomão. *Como nasceu Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 12, 1955. p. 171-232.

VASCONCELLOS, Diogo Pereira Ribeiro de. *Breve descrição geográfica, física, política da Capitania de Minas Gerais (1804).* Coleção Mineiriana. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994. 134 p.

_____. *História antiga das Minas Gerais (1703-1720).* Rio de Janeiro: INL/MÊS, 1948, v. I. 201 p.

VECCHIA, Ariclê. *O Ensino Secundário no século XIX: instruindo as elites.* In: STEPHAUNOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Câmara (Org.). *Histórias e memórias da educação no Brasil*, vol. II: século XIX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processo de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo.* 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VEIGA, José Pedro Xavier da. *Ephemerides Mineiras, 1664-1897.* Ouro Preto: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 4 v., 1897.

VESSELA, Alessandro. *Studi di Strumentazione per Banda.* Milano: Ricordi, 1955. 148 p.

VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822).* 2011. 203 f. Tese (Doutorado em História). FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2011.

VIEIRA, Joelson Pontes. *Bandas de música militares: performance e cultura na cidade de Goiás (1822-1937)*. 2013. 392 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2013.

VIEIRA, Liliane de Castro. *Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência*. In: Revista CPC, São Paulo, n.22, p.145-189, jul./dez. 2016, p. 145-189.

VILLALTA, Luiz Carlos & RESENDE, Maria Efigênia Lage de (Org.). *História de Minas Gerais: as Minas Setecentistas*, v. 1. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007. 592 p.

_____. *História de Minas Gerais: as Minas Setecentistas*, v. 2. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007. 696 p.

_____. *História de Minas Gerais: a Província de Minas*, v. 1. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. 384 p.

_____. *História de Minas Gerais: a Província de Minas*, v. 2. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. 448 p.

VITORINO, Nemésio. *O segredo de Ouro Preto e os caminhos*. Belo Horizonte: Livraria Bertrand, 1954. 382 p.

VITORINO, Mônica. *A Banda de Cima*. Série “Lá vem a Banda”. Ouro Preto: IAC/UFOP, 1985. 36 p.

_____. *A Banda São Sebastião*. Série “Lá vem a Banda”. Ouro Preto: IAC/UFOP, 1985. 31 p.

VOLPE, Maria Alice. *Por uma nova Musicologia*. In: Música em contexto. Brasília: Editora UnB, 2007. 16 p.

_____. *Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o século XVIII: o triunfo eucarístico de 1733*. In: Revista Música, São Paulo, v.8, n. 1/2: 6-55 maio/nov. 1997.

WALLISCH, Heinz; OLING, Bert. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais*. Lisboa: Livros e Livros, 2004. 256 p.

WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. London: Frederick Westley and A. H. Davis Editor, 1830. 575 p.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da USP, 1995. 159 p.

WHITWELL, David. *A Concise History of Wind Band*. Austin: Whitwell Publishing, 2010. 414 p.

_____. *The Nineteenth-Century Wind Band and Wind Ensemble*. Austin: Whitwell Publishing, 2012. 248 p.

_____. *Nineteenth-Century Wind Band and Wind Ensemble Repertoire*. Austin: Whitwell Publishing, 2012. 328 p.

ZAMELLA, Mafalda P. *O abastecimento da Capitania das Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec Editora, 1990. 247p.

ZANON, Dalila. *A missa e a fábrica: tentativas de controle dos espaços das igrejas pelos bispos coloniais paulistas (1745-1796)*. In: *Revista História*. São Paulo, 28 (2), 2009. pp. 79-106.